

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

**Unión de contrarios: una lectura de los *Cuentos chinos*
de Abraham Valdelomar**

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura Peruana
y Latinoamericana

AUTOR

Karen Elizabeth CALDERÓN MONTTOYA

ASESOR

Jorge Antonio VALENZUELA GARCÉS

Lima – Perú

2015

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
ESCUELA DE POSGRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIDAD DE POSGRADO



**Unión de contrarios: una lectura de los *Cuentos chinos* de
Abraham Valdelomar**

TESIS

Para obtener el Grado Académico de Magíster en Literatura Peruana
y Latinoamericana

AUTORA

Karen Elizabeth Calderón Montoya

ASESOR

Jorge Antonio Valenzuela Garcés

Lima, 2015

A Dario, mi motivo.

AGRADECIMIENTOS

Que sirva este espacio para agradecer a las personas que han hecho posible que pueda concluir este trabajo de investigación: al profesor Jorge Valenzuela por creer en este proyecto, por su asesoría y sus acertadas sugerencias; a mis colegas y amigos Mario Granda, Omar Guerrero, Alessandra Tenorio, Agustín Prado y Gracia Angulo por sus lecturas y aportes críticos, y, sobre todo, por su empuje constante. A mis padres, Gilmer y Elizabeth, por su amor incondicional que ha sido traducido en el valioso apoyo que me han brindado siempre, en especial, con mi hijo en estos tiempos de investigación. Y de manera especial a Ángel, mi esposo, porque sin su aliento y sus palabras de orgullo, no hubiera sido posible cumplir con este objetivo.

NOTA ACLARATORIA

Durante el proceso de investigación, análisis y redacción de la presente tesis, se ha evidenciado que diversos críticos y estudiosos de la literatura peruana utilizan dos formas para referirse a los cinco relatos objetos de estudio: los “*Cuentos chinos*” y los “cuentos chinos” de Abraham Valdelomar.

Con la finalidad de no causar confusión en los lectores de esta publicación, aclaramos lo siguiente:

- a. Se utilizará “*Cuentos chinos*” (en cursivas, sin comillas) para referirnos a la obra publicada por Abraham Valdelomar en *El Caballero Carmelo* de 1918.
- b. Se empleará “cuentos chinos” (en redondas, con comillas) a la denominación de los cinco cuentos del mismo autor, es decir, al tipo de narración que publica Valdelomar, según los aportes del crítico literario Ricardo González Vigil (2000).

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Nota aclaratoria	5
Introducción	9
Capítulo 1. Abraham Valdelomar y un Acercamiento a los <i>Cuentos chinos</i>	14
1.1. El perfil de Abraham Valdelomar	15
1.2. Valdelomar y el cuento peruano (1900-1920)	33
1.3. Estado de la cuestión de los <i>Cuentos chinos</i>	50
1.3.1 Primeras referencias a los <i>Cuentos chinos</i>	52
1.3.2 Referencias académicas	61
1.3.3 Crítica literaria de los cuentos en el siglo XXI	74
Capítulo 2. Hacia una Tipología de los <i>Cuentos Chinos</i> de Abraham Valdelomar	101
2.1. Elementos modernistas y posmodernistas en los <i>Cuentos chinos</i>	102
2.2. Hacia una tipología de los <i>Cuentos chinos</i>	118
2.2.1. Carácter satírico del discurso narrativo	119

2.2.2. El humor como reflexión	132
2.2.3. Lo grotesco	138
2.2.4. La presencia de lo exótico	144
2.2.5. La tesis nacionalista valdelomariana	150
2.2.6. Hacia una tipología de los <i>Cuentos chinos</i>	160
 Capítulo 3. Unión de contrarios: Hacia una lectura de los <i>Cuentos chinos</i>	 170
3.1. Aproximación al concepto “unión de contrarios”	171
3.1.1. Unión de contrarios	172
3.1.2. Unión de contrarios en los <i>Cuentos chinos</i>	178
3.2. La concepción del lector	190
 Conclusiones	 200
Referencias bibliográficas	204

*“... Como lo creían los antiguos
y lo han sostenido los poetas y la tradición oculta,
el universo está compuesto por contrarios,
que se unen y separan conforme a cierto ritmo secreto”.*

Octavio Paz

INTRODUCCIÓN

Abraham Valdelomar es –qué duda cabe– uno de los escritores más completos y emblemáticos de la tradición literaria peruana, debido al valor de su producción artística, compleja, totalizadora, matizada con su sello personal por el uso de estrategias poéticas y narrativas, técnicas experimentales y particulares, que lo llevaron a la consagración literaria tempranamente. Por ello, ha sido difícil plantear una hipótesis de trabajo sobre el autor del célebre *El Caballero Carmelo* (1918), conjunto de narraciones donde él mismo incorporó a los *Cuentos chinos*, poco estudiados –poco entendidos, en realidad– por la crítica literaria. No obstante, este reto académico pretende plantear una lectura a través de la cual estos cinco relatos recuperen el valor estético, literario y social que Valdelomar perfiló. En ese sentido, proponemos emplear el concepto “unión de contrarios” como mecanismo de lectura y estrategia discursiva que permitirá un mejor entendimiento de la narrativa y suscitará un mayor interés de estudio por parte de la crítica especializada y del lector en general.

Abraham Valdelomar Pinto, nacido en 1888 en Ica, inició su actividad literaria en 1906, cuando esbozaba lo que más adelante sería *Yerba Santa*; asimismo, incursionó en el mundo del dibujo en las revistas *Aplausos y Silbidos*, *Cinema*,

Monos y Monadas, Gil Blas, Fray Kbeson, ¿Está usted bien?, Rigoletto, entre otras publicaciones de inicio de siglo. Publicó sus primeros poemas en 1909, los que aparecieron en la revista *Contemporáneos*; en 1910 dio a conocer su primer “cuento yanqui” y en 1911 entregó sus únicas novelas *La ciudad de los típicos* y *La ciudad muerta*, que aparecieron por entregas en revistas limeñas. Luego de apoyar políticamente la candidatura de Guillermo Billinghurst, en 1912, produce lo que la crítica literaria ha postulado como lo mejor de su producción: “El Caballero Carmelo” (1913), *La Mariscala* (1915), la revista *Colónida* (1916), *Belmonte el trágico* y el libro de cuentos *El Caballero Carmelo* (1918), donde reúne a los llamados “cuentos yanquis”, “cuentos fantásticos”, “cuentos criollos” y los “cuentos chinos”.

Con esta vasta producción artística, que va desde el dibujo hasta los tres géneros literarios, era impensable no encontrar fuentes bibliográficas y textos de crítica especializada sobre el conjunto de cuentos publicados en 1918.

Sin embargo, la realidad fue adversa al prestigio de la obra valdelomariana y a los estudios críticos que hay sobre su obra, y es que sobre los *Cuentos chinos* los hay escasos y distantes en el tiempo. Sin embargo, en este trabajo de investigación presentaremos el balance de la crítica literaria sobre estos relatos que hemos ido hallando con el paso del tiempo.

Una de las características advertidas en la obra de Abraham Valdelomar es el trabajo narrativo fundido en contrarios que se unen para formar una obra total. De esta propiedad en el discurso del autor, encontramos dos trabajos académicos donde específicamente atienden su estudio: de los reconocidos estudiosos Manuel Miguel de Priego (2000) y Ricardo Silva-Santisteban (2007).

En cuanto al primer análisis, De Priego describe que en los cuentos chinos existe una tendencia sutil del arte modernista que Valdelomar contrapone a los pasajes de una realidad insoportable que describe en estas historias. Y sintetiza que “De la unidad de **aquellos contrarios** surge cuanto nos suscita, a un tiempo, emociones estéticas y conciencia ética” (p. 247, énfasis nuestro).

Por su parte, Ricardo Silva-Santisteban manifiesta que en la obra valdelomariana encontramos “dos facetas del mismo escritor que coexistieron a lo largo de su vida: la esteticista, que podemos asimilar al modernismo, y la moderna que podemos asimilar a la posmodernista” e inmediatamente después dice: “también pueden encontrarse en él otras **uniones de contrarios** como la trágica y la satírica, la dramática y la irónica, la madura y la pueril, la cándida y la engolada” (Silva-Santisteban, 2007, p. 93, énfasis nuestro).

En ese sentido, esta característica esencial de la obra valdelomariana nos permite proponer como propiedad característica a la “unión de los contrarios” para estudiarla en los cinco relatos objeto de estudio, obra que hemos elegido porque

no ha sido lo suficientemente estudiada¹ y creemos necesario proponer una lectura diferente a partir de este aporte.

Al revisar las fuentes bibliográficas sobre Abraham Valdelomar y, en particular, sobre los *Cuentos chinos* encontramos claros ejemplos que está presente la unión de contrarios en su vida y en su obra, y ello enriquece más nuestra propuesta.

En ese sentido, los objetivos de este trabajo de investigación son: en primer lugar, proporcionar una nueva lectura de los *Cuentos chinos* tras 44 años de haber sido estudiada, de manera global, y cuyo resultado pueda suscitar nuevas investigaciones. En segundo lugar, proponer una tipología narrativa para estos relatos, así como el concepto de “unión de contrarios” que permita desarrollar el análisis planteado. Finalmente, analizar cómo funcionan las tres instancias que conforman la comunicación literaria (autor, texto y receptor o lector) en la obra objeto de estudio.

Para ello, es importante revisar la trayectoria del autor y estudiar el género del cuento durante las dos primeras décadas del siglo XX, en donde ubicamos al conjunto de estos relatos; además, se presentan referencias bibliográficas que hemos encontrado sobre ellos. En el segundo capítulo se desarrollará la tipología

¹ Desde 1973, en que Willy Pinto Gamboa presentó su tesis doctoral *La sátira en Abraham Valdelomar y Leónidas Yeroi* hasta el estudio publicado en 2012 por Patricia Castillo sobre la plástica en la obra de Valdelomar, existen contadas menciones de esta obra, publicadas en las biografías del autor o en comentarios críticos sobre su narrativa que de manera muy general la han analizado.

de los cuentos chinos (estrategias narrativas y la tesis nacionalista de Valdelomar) para probar la importancia de los relatos escritos entre 1915 y 1916, y publicados en 1918, así como la finalidad de su autor. Y en el capítulo final, nos aproximamos al concepto de “unión de contrarios” en los cuentos chinos, sin olvidar la importancia que el lector tuvo para Valdelomar; por ello, enfocaremos nuestra perspectiva desde la teoría o estética de la recepción, entendida como “reflexión parcial sobre un método que está abierto a las adiciones y dependiente de la cooperación con otras disciplinas” (Fokkema & Ibsch, 1992, p. 186). Por último, consignamos nuestras conclusiones y apreciaciones sobre esta investigación, con el objetivo que pueda despertar mayor interés en futuros estudios.

CAPÍTULO 1. ABRAHAM VALDELOMAR Y UN ACERCAMIENTO A LOS CUENTOS CHINOS

A comienzos del siglo XX², el panorama literario latinoamericano, en general, y peruano, en particular, asistía a una etapa de profundos cambios en los que, principalmente, se instauraba el debate en torno a los lineamientos estético-ideológicos que la literatura debía proyectar³. Por un lado, un grupo de escritores atendían a las instancias culturales propias de Europa, adoptando los preceptos y las tendencias artísticas de sus contemporáneos del Viejo Mundo; por el otro, estaban aquellos que apuntaban hacia la búsqueda de una identidad, de una escritura que represente lo propio sin artilugios de lenguaje ni el abordaje de tópicos ajenos a nuestra realidad inmediata.

² Al finalizar el siglo XIX, el Perú había salido de la experiencia traumática de la Guerra del Pacífico (1879-1883). Se inicia el segundo militarismo (de acuerdo con el historiador Jorge Basadre) y, posteriormente, la «república aristocrática» (1895-1919). Así comienza el siglo XX peruano. La literatura se encontraba bajo la influencia del modernismo.

³ Es importante mencionar que la producción literaria en el Perú de inicios del siglo XX verá un nuevo auge a través del diario *La Prensa*, con el que el autor y el lector de esta época reemplazan los libros por los artículos para la creación artística y su deleite, respectivamente. Este es un fenómeno del nuevo siglo donde, por primera vez, los colaboradores son jóvenes provincianos que no pertenecen a las grandes familias y que tienen la oportunidad de tener un alcance nacional a través de los diarios.

Si bien cada una de estas tendencias tuvo personalidades representativas, Abraham Valdelomar se erigió como una figura central que intentó hacer de su obra un proceso dinámico en el que se conjuguen marcas textuales disímiles, manifestaciones del sentido de autenticidad, incidencia en el trabajo formal y técnico de su pluma, reflejando la carga emocional en su obra con la finalidad de que esta adquiriera profundidad, la búsqueda del estilo propio en medio de los cambios literarios que se sucedían; “una nueva propuesta, que sin dejar de estar actualizada respecto de los aportes extranjeros, buscó un lenguaje propio, la expresión definida y el reconocimiento del entorno” (Castillo, 2012, p. 12).

En él encontraremos una marca de identidad propia, de su vida y de su obra literaria que se desarrollará en los acápites de este trabajo: la unión de contrarios.

1.1 El perfil de Abraham Valdelomar

Pedro Abraham Valdelomar Pinto nació en la ciudad de Ica el 27 de abril de 1888 (aunque la fecha de su partida de bautismo indica en forma errada el 16 de abril). En 1892, su padre, don Anfiloquio Valdelomar, decide mudarse con toda su familia a Pisco, tras haber conseguido un puesto de trabajo en la aduana del puerto iqueño.

Cuando Valdelomar contaba con apenas cuatro años de edad, ya residía en la caleta de San Andrés de los Pescadores, experiencia que marcaría profundamente su vida y obra, según él mismo lo describiera:

Yo soy aldeano y me crie a orillas del mar, viendo mis infantiles ojos de cerca y permanentemente la naturaleza. No me eduqué en los libros sino en el crepúsculo. Mi profesor de religión fue mi madre; y lo fue después, el firmamento (...) Mis maestros de estética fueron el paisaje y el mar; mi libro de moral fue la aldehuela de San Andrés de los Pescadores, única filosofía la que me enseñara el cementerio de mi pueblo. Yo dejé el pueblo amado de mi corazón a los nueve años” (Valdelomar, 2001, II, p. 560).

A los nueve años, la familia de Valdelomar emprende un nuevo proyecto en el pueblo de Chincha (a pocos kilómetros de la ciudad de Pisco), en donde iniciará y concluirá sus estudios de primaria en la Escuela Municipal Número 3.

Arriba a Lima hacia 1900 para estudiar la secundaria en el prestigioso Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe. Su familia recién se trasladaría en 1909. Es en este recinto donde empieza a manifestar los primeros signos de su vocación intelectual: funda en 1903, junto a su compañero de carpeta Manuel A. Bedoya⁴ (también iqueño), la revista *La idea Guadalupeana*. A pesar de que el

⁴ Ricardo González Vigil (2008) proporciona una referencia sobre Manuel A. Bedoya: “escritor de panfletos y novelas policiales de éxito en las décadas de 1910 y 1920” (p. 347).

colegio clausuró su servicio educativo casi un año –debido a una reorganización administrativa–, Valdelomar concluye su educación escolar en 1904, año en el que regresa a su tierra natal por unos meses para desempeñar el puesto de archivero en la oficina de Inspección Municipal de Educación. Antes de proyectar sus estudios universitarios, escribió el relato más antiguo que ha registrado la crítica especializada, la novela corta *Yerba Santa*.

Su educación superior fue un camino en el que reinó la inconstancia⁵. Ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1905; sin embargo, los empleos esporádicos y su carácter esencialmente desidioso para con la formación académica oficial, terminaron por convencerlo de abandonar definitivamente los estudios para dedicarse a las labores del periodismo.

En 1906 se editan sus primeros poemas en la revista *Aplausos y Silbidos*, uno firmado como Omar del Val y el otro como P. A. Valdelomar; no obstante, en este mismo año, Valdelomar inicia su faceta de dibujante (una de las más interesantes de su obra artística) en *Aplausos, Silbidos y Siluetas*, llegando a publicar hacia 1907 ya en prestigiosas revistas como *Monos y Monadas*, así como en *Fray KBzón y Actualidades*.

⁵ Al respecto, Manuel Miguel de Priego (2001) dice: “Cinco veces se matriculó Abraham Valdelomar en el primer año de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1905: abril; 1910: julio; 1911: abril; 1912: mayo; 1913). En cada diciembre apenas queda huella de alguna nota en los registros de la asistencia, del cumplimiento de los trabajos encomendados por la cátedra y de los calificativos. Valdelomar no completó nunca un año de estudios en San Marcos” (párr. 1).

En esta época, el escritor iqueño ya estaba muy relacionado con el ámbito periodístico: colaboraba en el diario *La Prensa* (firmaba sus textos con el seudónimo de “El Conde de Lemos”) y publica sus primeros cuentos en las revistas *Variedades* e *Ilustración Peruana*.

Además de su temprana vocación literaria y sus trabajos en el mundo del dibujo y la caricatura, Valdelomar no fue indiferente a los acontecimientos políticos de entonces: en 1910, el Perú atravesaba un conflicto bélico con Ecuador y él decidió enlistarse como soldado de reserva. “En agosto-setiembre del mismo año fue uno de los ochenta y nueve sanmarquinos componentes de la Expedición Científica al suroriente peruano, conducida por el doctor Lauro Ángel Curletti” (De Priego, 2001, párr. 3). No obstante, este es un año de ferviente producción artística: el 29 de enero y el 5 de febrero publica “El suicidio de Richard Tennyson (cuento yanqui)” en la revista *Variedades*; entre los meses de abril y junio aparecen en *El Diario* un total de doce crónicas bajo el título “Con la argelina al viento” en donde registra su experiencia como soldado de reserva; el 29 de julio entrega “Violines Húngaros”, el relato que se inclina a la leyenda infantil, y en *La Ilustración Peruana* aparece “La virgen de cera (narración irlandesa)”, relato que presenta como tema al vampiro. Finalmente, en el mes de agosto da a conocer el cuento cinematográfico “El beso de Evans”.

Ricardo González Vigil considera que entre 1906 y 1910, Valdelomar aprende e inicia sus poses de *dandy* y *esnob*, estilo que pulirá durante los años 1911 y 1913,

y “terminará explotándolas a plenitud después de su retorno de Europa” (De Priego, 2001, pp. 348-349),⁶ en su devenir periodístico, literario, artístico y político.

En 1911, Valdelomar inicia el trabajo intelectual y político⁷ que marcaría la trascendencia en su vida y obra. Entre abril y mayo, su novela *La ciudad muerta* apareció, a manera de folletín, en *La Ilustración Peruana*; y, además, entre el 24 de junio y el 16 de setiembre publica, en doce entregas en la revista *Variedades*, su novela corta *La ciudad de los tísicos*.

En cuanto a los aspectos ideológico y político –hay poca actividad periodística–, apoya fervorosamente la campaña presidencial de Guillermo Billinghurst⁸, candidato liberal y populista, con marcada oposición a los conservadores y civilistas. Así, luego de haber desempeñado la función de secretario particular del candidato y haber ganado las elecciones presidenciales, en 2012, Valdelomar fue

⁶ Sobre este tema, Armando Zubizarreta ha estudiado la manera en que Valdelomar construye su “personaje aristocrático”, tan opuesta a su “alma aldeana”: “A aquella burguesía de enchapado aristocrático, oponía una sarcástica caricatura cuya eficacia consistía en su imperturbable y casi heroica seguridad y cuyo intocable bastión era su innegable sensibilidad artística, es decir, su aristocracia espiritual, capaz de mantenerse moralmente independiente de toda convención” (1968, pp. 55-56).

⁷ En setiembre de 1911 marchó por calles y plazas exigiendo la libertad de José de la Riva Agüero y Osma, a quien había detenido el gobierno de Leguía en represalia por el contenido crítico de un artículo periodístico.

⁸ Entre los meses de mayo y junio de 1912, rodeado por estudiantes de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y otras casas de estudio, Abraham Valdelomar volvió a la calle en respaldo a la candidatura de Billinghurst como presidente del Perú. Luego, el 29 de junio dictó la conferencia “El Congreso y el Pueblo” en el Teatro Municipal del Callao, a través del cual exhortaba el voto a favor del candidato. En este contexto sociopolítico, los estudiantes de San Marcos postulan a Valdelomar como candidato a la presidencia del Centro Universitario. No obstante, gana las elecciones Fernando Tola, adjunto de Billinghurst.

nombrado director del diario *El Peruano*⁹ y en mayo de 1913 asumió el cargo de Segundo Secretario de la Legación del Perú en Italia.¹⁰

Paralelamente al cumplimiento de sus funciones políticas, decide continuar con sus estudios universitarios, y se matricula en la Facultad de Derecho de la Universidad de Roma¹¹. No dejó de lado la actividad literaria, pues durante ese tiempo escribió crónicas para los diarios peruanos *La Nación* y *La Opinión Nacional*. Es preciso señalar que en la edición del 13 de noviembre de 1913, en el primer diario mencionado, Valdelomar publica el cuento “El Caballero Carmelo”, bajo el seudónimo “Paracas”, como adelanto de los trabajos presentados al concurso literario convocado por ese diario. El jurado lo declaró ganador.

El 4 de febrero de 1914, el coronel Oscar R. Benavides derrocó al presidente Guillermo Billinghurst. Al enterarse de lo sucedido, Valdelomar renuncia de

⁹ El cargo de director lo ejerció del 10 de octubre de 1912 hasta el 30 de mayo de 1913. En la edición de *El Peruano* del 28 y 29 de mayo de 1913, Valdelomar aparece por última vez como director. Asimismo, cumplió paralelamente las funciones de administrador de la Imprenta del Estado.

¹⁰ Sobre el viaje de Valdelomar a Italia, sus biógrafos han señalado que luego que sus amigos le ofrecieran un banquete en la Maison Chauvet, el 1 de julio se embarca con destino a Roma en el vapor Ucayali. Realiza el viaje a Europa acompañado de José de la Riva-Agüero y su familia. Las estadías que realizara Valdelomar se resumen de la siguiente manera: Panamá y Kingston (junio), Jamaica (10 de julio) Santiago de Cuba (11 de julio), New York (18 de julio). Finalmente, llega primero a Francia, y el 7 de agosto, registra su llegada a Roma.

¹¹ Al respecto, Manuel Miguel de Priego (2001) dice: “Cuando en Octubre [sic] de 1913 se matricula en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Roma y, entre otros, sigue los cursos del criminólogo y penalista Enrico Ferri, parecía que su sino de estudiante iba a cambiar. Acuciado, desde Lima por doña Carolina Pinto, inició con firmeza el primero de cuatro años de estudios para titularse de abogado, pero esta vez el golpe contra Billinghurst —4 de febrero de 1914— lo obligó a interrumpir la carrera y retornar al Perú” (párr. 1).

inmediato a su cargo de Segundo Secretario de la Legación del Perú en Italia, “en noble arrogancia”¹², el 6 de febrero¹³. Había desafiado al nuevo régimen.¹⁴

Volver al Perú se le tornó difícil¹⁵, no solo porque debía abandonar el sueño de residir en Italia, sino por el daño moral que significaba el fin del gobierno de su héroe político y amigo personal. José de la Riva Agüero lo apoyó sin condiciones hasta su posible retorno al Perú. Así, contando con el apoyo económico de Riva Agüero, se trasladó de Roma hacia Nápoles y, luego, a París, para llegar a Lima hacia finales de mayo de 1914, finalmente¹⁶. Al mes siguiente, fue arrestado con

¹² Término empleado por Ricardo Silva-Santisteban en su estudio sobre *La aldea encantada* (2008, p. 359).

¹³ Al respecto, Luis Alberto Sánchez refiere: “Tenía, por todo tener, un ahorro de hasta 500 francos, que entonces significaban algo, pero sólo algo” (1969, p. 136).

¹⁴ Manuel Miguel de Priego nos dice sobre este episodio: “Valdelomar presentó su renuncia el 5 de febrero que no fue publicada jamás, simplemente se le ignoró y se decretó el cese del escritor en su cargo romano” (2000, p. 222).

¹⁵ De acuerdo a la bibliografía consultada, no hay registro exacto de cuándo ni cómo arribó exactamente Abraham Valdelomar a Lima. Manuel Miguel de Priego lo describe así: “**En la segunda semana de abril**, cuando Abraham Valdelomar, de regreso de Europa, bajó del tren que lo trajo del Callao a Lima, pudo asistir, con el fardo de su amargura a cuestas, al espectáculo de los restauradores que seguían discutiendo sin ponerse de acuerdo acerca de la sucesión presidencial” (2000, p. 220, énfasis nuestro). Y más adelante añade: “**Treinta días después de su regreso a Lima desde Europa**, Valdelomar contempló a los azuzadores y, ya sin asombro, oyó (hasta en sus silencios) la presumible respuesta: el Congreso “encarga hasta que queden realizadas las elecciones de Presidente y Vice-Presidente de la República, en la forma prescrita... al coronel Oscar R. Benavides, la Presidencia Provisoria de la República, cesando en sus funciones a la Actual Junta de Gobierno”. **Era el 15 de mayo de 1914** (p. 221, énfasis nuestro).

¹⁶ Luis Alberto Sánchez describe la coyuntura del país en este año: “Entre febrero y mayo de 1914, el Perú se había dividido en dos bandos nominalmente irreconciliables: los ‘robertistas’, que defendían el indudable derecho constitucional del primer vicepresidente con mayoría legislativa, y los ‘benavidistas’ y ‘civilistas’, encabezados por Javier Prado y Ugarteche, decano de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos y presidente del Partido Civil. Este propiciaba el cese total del régimen de Billinghurst y la completa renovación del Poder Ejecutivo mediante una consulta electoral. La solución de Benavides fue, como se sabe, hacerse designar ilícitamente presidente provisorio. Más tarde Valdelomar trataría de vengarse del usurpador y sus amigos por medio de sus cuentos chinos, comenzados a publicar en *La Prensa* (octubre, 1915) y *Rigoletto* (febrero, 1916)” (1969, pp. 139-140).

un pretexto absurdo por un periodo de 48 horas. Sin duda, fue como consecuencia de la represión del gobierno contra los billinghurstistas.

Superado este incidente, Valdelomar inició su faceta de colaborador de las publicaciones más destacadas de la época: *El Comercio*, *La Crónica*, *La Prensa*, *Balnearios*, *Mundo Limeño* y *Variedades*. Cabe mencionar que en *La Opinión Nacional* publica el cuento “Los ojos de Judas”, narración heredera del modernismo que conjuga el ambiente realista del puerto de Pisco, con una atmósfera fantástica. Y a fines de 1914 termina la impresión de *La Mariscala*¹⁷, primer libro publicado por Valdelomar que empezó a circular en 1915.

Poco tiempo después de que José Prado ganara las elecciones y asumiera la Presidencia de la República en agosto de 1915, fue nombrado jefe del gabinete de ministros don José Enrique de la Riva Agüero Riglos, ministro de Relaciones Exteriores. Y Valdelomar sería su secretario.

Sin embargo, el 28 de junio de este mismo año, muere Guillermo Billinghurst en Iquique ocasionando conmoción en la conciencia pública y, particularmente, en Abraham Valdelomar. Es en este contexto que empieza a dar forma final a

¹⁷ En la cubierta de este libro figura como año de publicación, 1915. En torno a *La Mariscala*, Jorge Basadre afirma que “dentro de nuestra literatura histórica apenas si Valdelomar merece una referencia (...) Lo acertado en este libro preliminar es el tema en sí; es el tanteo dentro de un género que tiene enormes virtualidades dentro de nuestra historia (...) está fuera del lindero literario; y al mismo tiempo, contiene conclusiones que no están siempre dentro de la verdad histórica” (2003, p. 3). Esta investigación se realizó bajo la tutela de José de la Riva-Agüero y en la biblioteca del ilustre historiador.

algunas ideas que concebía desde la noticia del golpe contra el expresidente, cuyo resultado fue el conjunto de fábulas satíricas a las que tituló *Cuentos chinos*. Estos relatos fueron dados a conocer “en el diario *La Prensa* en octubre-noviembre de 1915 (cuatro de los cuentos) y en la revista *Rigoletto* en febrero de 1916 (uno), pero la versión final (...) está contenida en el volumen de *El Caballero Carmelo* de 1918” (De Priego, 2000, p. 235).

Valdelomar abandona (por un periodo corto) sus afanes políticos, retomando nuevamente y con fuerza su vocación artística y, también, su personaje aristocrático de *dandy*, apelándose a sí mismo “El Conde de Lemos”. Sobre este Valdelomar que resurge a la actividad literaria, dice González Vigil (2000):

Más confiado que nunca en su “genio creador”, luego de los cuentos criollos ya escritos y el triunfo de “El Caballero Carmelo”, capitaneó a la nueva generación de escritores, reconocido su magisterio no sólo [sic] en Lima, sino en los activos centros de Arequipa (de donde vendrían a la capital Alberto Hidalgo, Alberto Guillén y el puneño Federico More) y Trujillo (la “bohemia” de 1915, con César Vallejo, Antenor Orrego, José Eulogio Garrido, Macedonio de la Torre, Alcides Spelucín, Víctor Raúl Haya de la Torre, etcétera) (p. 360).

Valdelomar se dedicará casi con exclusividad a escribir cuentos, poemas y artículos periodísticos¹⁸. En el diario *La Prensa* publicará gran parte de sus textos literarios, destacando entre ellos los cuentos “Tres senas, dos ases” y “El hombre maldito” (primera versión de *Chaymanta huayñuy*).

El ambiente literario en la segunda década del siglo XIX, aproximadamente entre los años 1915 y 1918, tuvo una intensidad singular, reflejado en la vida intelectual (proliferación y difusión de periódicos, acceso a la información, lectura cotidiana de los ciudadanos) a la que se dedicaron personas sin mayores recursos económicos que optaron por vivir de su talento intelectual.

Jorge Basadre (2003) lo describe así:

Hay más cabida para el intelectual que vive de su cerebro, para el periodista literato al lado del abogado, del catedrático, del político, del empleado que escriben. Encarnación excepcional de eso fué [sic] Valdelomar. Anecdóticamente fue universitario, político, burócrata: perennemente fué [sic] periodista. (p. 32)

¹⁸ Como parte de su producción periodística y literaria, Valdelomar publica en 1915 las siguientes crónicas: *La ciudad sentimental*, *Impresiones*, *Fuegos fatuos* y las crónicas parlamentarias de la sección “Palabras”. Para el mes de setiembre presenta “El camino del sol” en *La Revista*; el 11 de octubre se inicia en *La Prensa* con la publicación de “El pozo siniestro o sea La Historia del Gran Consejo de Siké”, cuento chino (relato en donde veladamente ataca a la dictadura de Benavides). En noviembre publica en este mismo diario, el poema “El hermano ausente en la cena de Pascua”.

Es el año de 1916, “uno de los más fecundos, brillantes y renovadores de nuestra historia cultural” (Sánchez, 1969, p. 183). Tras su desengaño de la política nacional, Valdelomar “se sintió un Colón en pos de un Nuevo Mundo” (González, 2000, p. 360) y, por ello, se reorientó a las letras, creando y dirigiendo la revista quincenal de literatura, arte, historia y ciencias sociales, *Colónida*, paralelamente a las presentaciones de sus escritos habituales¹⁹. Tan solo con la publicación de cuatro números²⁰, la revista significó el clímax intelectual de nuestro autor y fue el referente intelectual de innovación de la época que seguía luchando por conquistar la modernidad literaria e ideológica en el país.

Colónida fue la plataforma desde la cual los escritores de provincia –hasta esos momentos marginados por el academicismo centralista– se dieron a conocer. Así, cohesionó a toda una generación de artistas y escritores en torno a la ruptura con el academicismo hispano y la libre renovación de temas y estilos. En sus páginas se podían hallar textos de diversa índole: creación y exégesis literaria, crítica teatral y pictórica, crónicas periodísticas y partituras musicales. Entre sus colaboradores, aparte de los “colónidos”, figuran destacados intelectuales de la época como Manuel González Prada, José Santos Chocano, Enrique Bustamante y Ballivián, entre otros.

¹⁹ El 1 de enero, Abraham Valdelomar publica en *El Comercio* “Finis desolatrix veritae (Desolador final de la verdad)”, relato fantástico que luego sería incluido en la colección de cuentos titulada *El Caballero Carmelo*.

²⁰ Los cuatro números de la revista se publicaron el 18 de enero, 1 de febrero, 1 de marzo y 1 de mayo de 1916. Los tres primeros números fueron dirigidos por Abraham Valdelomar y sus carátulas fueron trabajadas al carbón por él mismo en el siguiente orden de aparición: José María Eguren, José Santos Chocano y Percy Gibson. El cuarto y último número fue dirigido, aparentemente, por Federico More.

Con la creación de esta revista, Valdelomar se convirtió en referente para la nueva generación de escritores como Pablo Abril de Vivero, Augusto Aguirre Morales, Enrique A. Carrillo (“Cabotín”), Félix del Valle, Percy Gibson, Federico More, Alberto Ulloa Sotomayor y José Carlos Mariátegui (“Juan Croniqueur”), por mencionar a los principales.

A pesar de su carácter efímero, esta revista tuvo una gran repercusión al punto de plantearse –como lo hizo José Carlos Mariátegui– la existencia de un “Movimiento Colónida” a partir de la actitud y el estado de ánimo que compartía el grupo, más allá de la presencia de Valdelomar. Su consolidación como grupo vendría ese mismo año con la publicación de la antología poética *Las Voces Múltiples*, libro que reunía 76 textos de ocho escritores vinculados a *Colónida* (entre ellos, Valdelomar). En realidad, quienes publicaron en esa antología fueron aquellos que en ese momento eran redactores de *La Prensa*, entendiéndose así la exclusión de José Carlos Mariátegui.

Los tiempos de *Colónida* corresponden a la obra posmodernista de Abraham Valdelomar. Las poses aristocráticas y la pomposidad heredadas de Rubén Darío comenzaban a quedar atrás.

Valdelomar estrena *La Mariscala* en 1916, obra basada en la biografía novelada que publicara en 1915 (el “poema dramático” lo escribieron juntos el Conde de Lemos y Juan Croniqueur).

Al ejercer de alguna manera la conducción de la nueva generación de escritores peruanos (desde el diario *La Prensa* y el Palais Concert), creemos que Valdelomar empezó a establecer “uniones de contrarios”: se respiraba una Lima dispuesta a modernizarse, a recibir el *art nouveau* con marcadas señales de esnobismo y dandismo; sin embargo, al saberse líder generacional, retoma sus ideales políticos a través de la literatura, y es allí donde hay que ubicar a las primeras apariciones de sus cuentos chinos.

Es preciso resaltar, además, que desde julio de 1915 hasta su alejamiento del diario en 1918, Valdelomar enfatiza el discurso político en su discurso literario, pues de acuerdo a su estilo, la sección “Palabras” que dirigía en el diario *La Prensa* estuvo caracterizada por agudas críticas hacia ciertos políticos de la época, las mismas que se materializaron aún más con la aparición de los cinco cuentos chinos.

Es importante referir que es en el diario *La Prensa* donde Valdelomar hace conocido su seudónimo de “El Conde de Lemos”, que tal como señala Manuel Miguel de Priego, no era un “escondite”, pues todos los lectores sabían quién estaba detrás de ese aristocrático título. Los biógrafos de Valdelomar sostienen

que adoptó tal seudónimo para provocar a la alta clase limeña, que siendo él un zambo de modesto origen no tenía reparos en presumir de un título nobiliario; al mismo tiempo sería un homenaje a la Lima antigua, a la Lima de los virreyes, a la que Valdelomar evoca en algunas de sus obras con nostalgia.

Otra de las características de su personalidad es el dandismo. Para ser un *dandy* había que vestir con extremada elegancia y buen tono, usar monóculo, ser despectivo con los poderosos, rechazar la vulgaridad, ser ligeramente sofisticado y, sobre todo, admirarse a sí mismo. Valdelomar terminó su aprendizaje de *dandy* en Roma y regresó “usando quevedos con cinta bicolor, guantes, escarpines, camisa de flotante cuello, cinismo, insolencia y siempre una irrestañable ternura, esa ternura que le bañaba como un agua lustral” (Sánchez, 1969, p. 109).

En 1917 continúa su producción y comienza para Valdelomar una serie de reconocimientos a su trayectoria narrativa: asume la edición de la “Página Literaria” de *La Prensa* tras la muerte de Leonidas Yerovi; obtiene el primer premio Presidente de la República del Círculo de Periodistas por su “Ensayo sobre la psicología del gallinazo” que se publica el 12 de marzo en ese mismo diario; el 25 de abril adquiere el primer premio Ateneo por el artículo “La triste poesía de la miseria” (utilizó el seudónimo Tomás de Kempis). En agosto y setiembre publica el cuento “Evaristo, el sauce que murió de amor” en la revista *Mundo limeño*, y la novela corta *Yerba Santa*.

El 10 de enero de 1918, Valdelomar renuncia al diario *La Prensa*, seguido de un conato de duelo con su director Glicerio Tassara. Días después, se produce en Lima el encuentro con César Vallejo, dejando en el escritor iqueño la mejor de las impresiones del ahora reconocido poeta universal.

Es preciso destacar que entre 1917 y 1918 resurge en Valdelomar la inquietud sociopolítica que habría abandonado después del derrocamiento del presidente Billinghurst en 1913 y de su muerte en 1915. En este periodo escribe sus himnos patrióticos (“Innovación a la patria”, “Oración a San Martín” y “Bandera, a la victoria”), a modo de prédica a los niños y jóvenes. En 1918 inicia una serie de conferencias en diferentes provincias peruanas, “de aliento peruanista y afán convocatorio de la juventud para construir la patria con grandeza y dignidad, justicia y libertad” (González, 2000, p. 364).

Hacia el mes de abril, la sociedad limeña recibe *El Caballero Carmelo*, obteniendo una gran aceptación por la crítica literaria peruana. Esta obra es una colección de 16 relatos donde Valdelomar reúne a los “cuentos criollos” y a los “cuentos modernistas”. Tal es el éxito de esta publicación que en junio de este año, la revista española *Cervantes* edita el cuento que da origen al nombre del libro.

En opinión de Jorge Basadre (2003), en esta publicación:

Valdelomar supo perennizar en los cuentos que inician aquel libro la vida de la provincia y, al mismo tiempo, la vida del hogar. Como López Albújar hizo el cuento de la sierra, él hizo el cuento costeño. (...) Valdelomar mira la costa desde sus recuerdos de niño. (...) Fué [sic] pues poeta al ser pintor de costumbres. Además, es aquí donde recién aparece el niño como protagonista de la literatura peruana, que había sido tan adulta en el gimoteo romántico como en la rosa de los epigramáticos. (pp. 33-34)

En estas últimas obras, Valdelomar aligera la retórica anterior. En primer lugar, a partir del tratamiento de asuntos cotidianos y de personajes familiares, en medio de una atmósfera de intimidad. Y en segundo lugar, con el uso de un léxico en el que predominaban los significantes pertenecientes al campo semántico de las emociones.

La escritura poética adquiere un tono narrativo, orientándose, fundamentalmente, hacia el desarrollo de una anécdota. Valdelomar hace gala de la descripción en donde los adjetivos son un elemento clave para la configuración efectiva del mundo representado. A su vez, resulta importante señalar el empleo de las personificaciones dentro del proceso de sensibilización de la naturaleza aldeana.

En síntesis, la producción literaria de Abraham Valdelomar debe entenderse como un proceso en el que trasciende el código estético modernista para alcanzar una

poética de la espontaneidad. En dicho cambio intervienen aspectos tanto léxicos como retórico-figurativos del discurso, los cuales adquieren significación y coherencia solo desde un enfoque global de la obra del escritor iqueño²¹.

De otra parte, Luis Alberto Sánchez (1979) define a Valdelomar como un joven escritor con vocación política que terminaría por apostar el oficio parlamentario.

La etapa de Italia decide el destino literario del joven escritor: entiendo como “literario” su destino de productor de belleza escrita y de suscitador de rebeldías estéticas y éticas; la campaña por Billinghurst define su vocación política: de la mezcla de ambas saldría su decisión popularista de 1918 y su final desembarco en la política parlamentaria, el año de 1919, último de su meteórica existencia. (p. xiii)

Entre los meses de marzo y agosto de 1919, Valdelomar emprende una serie de viajes por el interior del Perú con la misión de impartir conferencias académicas y de corte político a las diversas instituciones nacionales. En ese contexto, recibe el pedido de presentarse como candidato a la diputación regional de Ica, ofrecimiento que lo seduce por acercarse a un nuevo rostro de la política nacional. Así, en estas elecciones regionales del 24 de agosto (poco antes de su muerte) obtiene una curul.

²¹ Los cuentos chinos responden a esta descripción. Este análisis se desarrollará en el tercer capítulo de este trabajo de investigación.

Luego de haber visitado la ciudad de Huancayo, se traslada a Ayacucho para participar en un congreso regional donde es elegido secretario. El 1 de noviembre, “interrumpiendo la cena, el Conde de Lemos explora el segundo piso del hotel en busca del baño. La luz es débil y no destella el ópalo del índice; tampoco sirven los quevedos. Resbala y se quiebra el espinazo en el fondo de un silo” (Aguirre, párr. 1). Fallece dos días después del accidente²², el 3 de noviembre de 1919.

El último cuento que publicó Abraham Valdelomar en la revista *Variedades*, se tituló “El príncipe Durazno” (octubre de 1919); texto incompleto que sería el antetexto de “El Hipocampo de Oro”, uno de los relatos más logrados del autor que apareció publicado de manera póstuma en 1920. Su muerte, lamentablemente, hizo que las letras peruanas perdieran una producción literaria más completa de lo que ya había entregado a sus 31 años.

A suerte de resumen ilustrativo, compartimos la clasificación que hace Luis Alberto Sánchez (1979) sobre la obra literaria de nuestro autor:

En realidad, la vida literaria de Valdelomar se desarrolla entre 1910 y 1919; dura nueve años, los cuales abarcan el período que cubre de

²² El 5 de noviembre se realiza un entierro provisional en un nicho del cuartel El Salvador del Cementerio de Ayacucho. Días después, se inicia el traslado de los restos de Valdelomar de Ayacucho a Huancayo a lomo de mula y, luego, de Huancayo a Lima, trayendo su cadáver en tren. El sepelio se realizó el 16 de diciembre. Su deseo fue ser enterrado junto a su madre. Su tumba se encuentra en la cuarta puerta del Cementerio General de Lima (ahora Cementerio Matías Presbítero Maestro) entre los pabellones San Lino y San Juan Bautista.

los 22 a los 31 años de su edad. Para ser más exactos, deberíamos dividir ese lapso de tiempo en tres partes: de 1909 a 1913, que corresponden al impulso; de 1913 a 1915, al desconcierto creador; de 1916 a 1919, a la arrogancia victoriosa y a la impregnación de “Colónida”.

El primer tramo (1909-13) canaliza al grupo post-modernista hacia nuevas playas: acepta la maestría de Don Manuel González-Prada; proclama las excelencias de Eguren; confirma la vigencia de Chocano; sigue el ejemplo de D’Annunzio y Maeterlinck, y fleta el neo-criollismo estético.

En el segundo tramo (1913-1915), se consagra esta nueva forma criolla, mezcla de folklore, intimidad, ingenuidad y lirismo; al par despierta otra vez la inquietud de líder, invívita en Valdelomar.

En la tercera (1916-1919) irrumpe el novador absoluto, en conducta y letras, y se reinicia el político: la muerte despedaza todas aquellas ilusiones. (pp. xv-xvi)

1.2 Valdelomar y el cuento peruano (1900-1920)

En el apartado anterior se ha desarrollado la descripción del perfil de Abraham Valdelomar para entender no solo su arte poética, sino el contexto sociopolítico-económico y cultural del país —y de la capital— en donde él vivía y en el que

producía. De esta manera, después de haber viajado brevemente por los diferentes géneros artísticos que cultivó con acertadas producciones, es preciso detenernos en el género literario que por excelencia le fue favorable al punto que diversos especialistas de la crítica literaria han reconocido que el Conde de Lemos es el máximo representante del cuento peruano. Por ello, es importante ubicar el papel que el artista desarrolló durante las dos décadas iniciales del siglo XX y entender cómo el género del cuento se convirtió en el baluarte de la literatura nacional gracias a la dedicación, producción y éxito del autor.

En opinión del crítico Marcel Velásquez (1998), la modernidad se erige sobre la base de separar la esfera artística de la ética y la política, conducta propia del siglo decimonónico. Al respecto, afirma:

La literatura y la política estuvieron imbricadas en el Perú del siglo XIX, los textos políticos adoptaban formas y estructuras literarias y los textos literarios estaban marcados por una referencialidad directa y muchos de ellos tenían intenciones moralizadoras o políticas; aún predominaba la figura del *letrado* como el sujeto competente para desarrollar ambas tareas, la hora de la autonomía de la literatura y la profesionalización del escritor aún no había sonado. (p. 26)

De otro lado, el destacado e incansable crítico literario Estuardo Núñez (1965) reconoce que “se ha subestimado un tanto la proyección del movimiento llamado

Modernismo [sic] sobre la prosa hispanoamericana. Se le ha presentado como una escuela esencialmente poética, llamada así a partir de 1890 por insinuación y obra especialmente de su principal gestor, Rubén Darío” (p. 71), con los cuentos que reúne en su célebre *Azul*.

Con estas dos referencias sobre el modernismo y la modernidad hispanoamericana (especialmente, la peruana), es preciso revisar brevemente las influencias de la narrativa peruana a comienzos del siglo XX para poder centrarnos en las características del cuento peruano de esa época, desarrollada principalmente por Abraham Valdelomar.

En apreciación del doctor Klaus Meyer-Minnemann (1987), el modernismo surgió en Hispanoamérica “cuando algunas regiones latinoamericanas, las económicamente más avanzadas precisamente, entran de lleno en el círculo internacional de producción y distribución capitalistas en la segunda mitad del siglo XIX” (p. 28), originando a futuro una fuerte influencia sobre la vida y la conciencia culturales del continente. De esta manera, surge una nueva burguesía latinoamericana “que parece reclamar una literatura que esté a la altura de su propia modernidad. Esta literatura pretende ser el modernismo latinoamericano” (p. 28). Estamos de acuerdo.

El modernismo no es una escuela ni un estilo, sino “una sensibilidad, una actitud crítica, un desafío de lo normativo” (Picon & Schulman, 1984, p. 26), que se

inspira en una sincera emoción y en la realidad. Es decir, no se presta a una única expresión, sino a una que es diversa y dúctil en términos de los géneros elegidos por sus adeptos. En el caso peruano, tal manifestación moderna de esta forma narrativa se debe, en parte, a un conjunto de factores relacionados con la irrupción de la llamada “modernidad” en el país, y, desde luego, a la estabilidad política que ofrece la consolidación nacional. No obstante, también se debe a las nuevas sensibilidades literarias en boga en la época finisecular.

En ese sentido, el cuento como expresión literaria y cultural en el Perú es el producto de un largo proceso evolutivo que tuvo como máximos representantes a Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Abraham Valdelomar. Este proceso de búsqueda y asimilación de técnicas narrativas se vivieron durante, aproximadamente, las dos primeras décadas del siglo XX (Cabel, 2003, p. 158), donde el artista tenía como convicción la creación. Este periodo delimitado es el que permite establecer un mejor análisis con la producción literaria que nos dejara en vida Valdelomar, puesto que contribuyó a que el cuento se convierta en el género más cultivado y de mayor prestigio de la producción literaria nacional (Aldrich, 1966, p. 3).

Es importante tener en cuenta que la asimilación de técnicas narrativas descritas en los párrafos precedentes corresponden al modernismo y al posmodernismo e,

incluso, a vestigios del romanticismo²³, provocando que ciertos artistas “re-crearan una tradición histórico-cultural que pudiese servir de eje de resistencia o por lo menos de dirección de los nuevos sucesos” (Velásquez, 1998, p. 22).

Sobre la evolución de la cuentística peruana, Estuardo Núñez (1995) manifiesta lo siguiente:

El cuento es una nueva expresión de narrativa que sólo [sic] aparece en el Perú, con caracteres vigorosos, a partir de fines del siglo XIX, ya que con anterioridad a esa época sólo [sic] se perfiló el auge de la llamada *tradición*, especie de cuento histórico y evocativo creada por Ricardo Palma (...). El cuento, en su vasta diversificación de temas y de modalidades, es así una verdadera floración del nuevo siglo, y además la forma más afortunada de la literatura en prosa, por su volumen y por su calidad. (p. 71)

Según el peruanista Earl M. Aldrich (1966), la aparición del cuento en su forma más moderna en el Perú se debe justamente a la influencia tardía del modernismo, una tendencia literaria que, a pesar de sus raíces americanas,

²³ Al respecto, Jesús Cabel (2003) señala: “Los románticos propiciaron el gusto por los temas locales, folclóricos: los sentimientos apasionados, dramáticos; los tratamientos fantásticos en el desarrollo del relato; aunque terminaron siendo artificiales cuando mostraron repetitivamente los sentimientos de nostalgia, la descripción de los ambientes crepusculares, la reiteración de temas de misterio, etc. Con el modernismo y el parnasianismo, el escritor, más que otras veces, toma conciencia de la función estética de su obra, de su relato. Al modernista y al posmodernista les preocupa la narratividad, la adecuada configuración de los personajes, la atmósfera en la que se desarrollan los hechos del relato y los efectos de la intriga y el desenlace” (p. 158).

incorpora a su obra colectiva muchas de las preocupaciones estéticas y morales europeas de la segunda mitad del siglo XIX (p. 5).

Mientras las primeras manifestaciones del modernismo hispanoamericano aparecen a finales del siglo XIX en las obras de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y Rubén Darío (principales fundadores), el caso peruano se distingue de los demás ejemplos temporalmente. Aunque aparecen más tempranamente figuras notables en la literatura modernista peruana como José Santos Chocano y Manuel González Prada²⁴, es importante reconocer que este movimiento, aunque de forma tardía, llega plenamente a tierras peruanas durante la segunda década del siglo XX, cuando ya cundía el posmodernismo o la “pre-vanguardia” por el continente americano.

Al respecto, Alberto Escobar (1956) sostiene lo siguiente:

Nuestras letras aportaron su tributo al período post-modernista [sic], cuando se atenuaba la beligerancia suscitada en torno a la obra de Darío, y cuando el movimiento (...) ya había producido sus principales brotes en América. De modo que si entre nosotros se habla de modernistas, entendámonos, se alude a quienes

²⁴ No obstante, Enrique Anderson Imbert (1970) ha observado la aparente escasez de autores modernistas y la falta de abundancia del arte modernista en general en el Perú (p. 456).

tardíamente aceptaron la actitud del modernismo, que por lo demás se encontraba en la etapa de las transformaciones internas. (p. xvii)

La postura particular ante la modernidad que señala Escobar se manifiesta, en realidad, en la narrativa de los autores peruanos de la época quienes participan del diálogo literario principalmente por medio de la generación “Arielista” o el grupo “Colónida”.

Por su parte, Mario Castro Arenas (1967) precisa que sí podemos hablar de representantes peruanos. A estos los subclasifica de la siguiente manera:

(...) tenemos, en la ruta del misterio y el ocultismo, a Clemente Palma; en el camino rural, erótico y lírico al cuentista Ventura García Calderón; está, asimismo, el discreto, irónico Manuel Beingolea; Abraham Valdelomar, modernista puro en las narraciones de su primera época, postmodernista en sus relatos aromados con la melancolía provinciana; no puede disminuirse al elegante, atildado Enrique Carrillo Cabotín; tampoco al valleinclanesco Felipe Sassone; y no debiera la reseña bibliográfica omitir la mención de Enrique Bustamante y Ballivián, Jorge Miota, Aurelio Arnao, Raimundo Morales, Augusto Aguirre Morales, José Antonio Román, Manuel Bedoya y el novelista ocasional y poeta vacacional José Gálvez (...) La novela no hizo fructuosa cosecha

entre este vario conjunto de prosistas modernistas, en el que predominan más bien los cuentistas. (pp. 126-127)

Ya en estos representantes se comprueba que la estrecha relación entre el artista y su obra se pone de manifiesto en el proceso creativo como un fenómeno único en el hombre (Castillo, 2012, p. 21).

En su estudio sobre el cuento modernista, Gabriela Mora (1996) nos indica que “mucho se ha escrito sobre el Modernismo, pero muy poco sobre el cuento modernista” (p. 7). Lamentablemente, lo hemos comprobado, más aún cuando se refiere a la obra cuentística de Abraham Valdelomar, quien tiene pocas referencias bibliográficas en cuanto a ediciones críticas sobre sus cuentos²⁵.

Antes de ingresar a las influencias del cuento en Valdelomar, es preciso citar al hispanista Enrique Pupo-Walker (1993): “el relato modernista se destaca como un estadio primordial en el desarrollo de nuestra narrativa de ficción” (p. 516). Y nos habla de dos generaciones de escritores modernistas²⁶ en quienes se puede apreciar el desarrollo, la evolución y el despegue de un género literario que, teniendo un antecedente primordial en el Romanticismo (Ricardo Palma),

²⁵ Al respecto, ver acápite 1.3 de la presente tesis.

²⁶ La primera generación de escritores modernistas son: José Martí (1853-1895), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), José Asunción Silva (1865-1896), Rubén Darío (1867-1916), Amado Nervo (1870-1919), Manuel Díaz Rodríguez (1871-1934) y Leopoldo Lugones (1874-1938). La segunda comprende a Enrique López Albújar (1872-1966), Horacio Quiroga (1878-1937) y Ricardo Güiraldes (1886-1940).

constituirá características propias que, mediante influencias de la literatura norteamericana (Edgar Allan Poe, Henry James), experimentará un desarrollo y evolución que a fines del siglo XIX y comienzos del XX significará para Hispanoamérica la modernización de la literatura narrativa. Y esta propuesta es la que mejor se acerca a la definición de modernismo con la que estudiaremos la obra objeto de estudio.

En ese sentido, destacamos dos escritores fundamentales para comprender esta evolución y modernización del cuento: Rubén Darío (1866-1916) y Horacio Quiroga (1878-1937). Darío sería el representante del auténtico cuento modernista; mientras que Quiroga apostaría por el cuento posmodernista. Nótese entonces que con Quiroga se establece un vínculo generacional con los escritores vanguardistas, y por ello, es el pionero y fundador del cuento moderno. De igual modo se plantea el caso de Abraham Valdelomar, en cuanto a la literatura peruana, a quien el cuento, después de la crónica, habría sido su primitivo descubrimiento; un escritor innovador de técnicas narrativas influenciadas por Poe y James, que como escritor posmodernista que también fue, se vincula con la generación siguiente de la vanguardia.

Alberto Escobar, autor de *La partida inconclusa*, es quien mejor ha definido la manera de identificar el aspecto formal y estructural del cuento modernista peruano en el contexto histórico de la literatura peruana. En el prólogo de *Cuentos Peruanos Contemporáneos*, explica este aporte:

El siglo XIX difundió un modelo, casi un método, de trasladar lo real de lo literario. Era una suerte de reproducción pictórica: paisaje, escenario, personaje y luego acción. A ellos correspondían las descripciones de la realidad, el retrato de los personajes, y la narración de la trama. (1958, s/p)

Por este motivo, no siempre resulta sencillo identificar la escuela en la que se inscribe determinado autor. Quizás, la expresión más certera de lo que podría ser lo determinante en el cuento modernista es la disposición de su propia poética, el “anhelo de la perfección formal”, el afán de refinar la sensibilidad. En ese camino se construyen historias narrativas de adentro hacia fuera, desde el aspecto individual, psíquico. Así, el lenguaje narrativo de este discurso modernista está impregnado de esteticismos y de una variada cultura artística, cuyas fuentes son la pintura, la música y la escultura, colmado de símbolos de elegancia plástica, de innovaciones formales entre la prosa y el verso, y de un culto por nuevas sensaciones cercanas al impresionismo y a la sinestesia: invadida de un refinamiento de la imaginación hasta llegar al exotismo.

En su narrativa existe, también, la expansión psicológica hacia lo mórbido, una exaltación de la fantasía, una tendencia hacia la mitología (reconocida y localizada dentro del modernismo): clásica, nórdica, medieval, bíblica y precolombina. Asimismo, tienen una predisposición por la narrativa fantástica (por

exaltar la vida espiritual y el misterio de las cosas), la evasión hacia otros mundos, marcado por el individualismo artístico, la desazón personal, la sublimación de la enfermedad y, finalmente —la característica esencial de su narrativa—, trabajan la dialéctica del contraste²⁷ vida-muerte, virtud-pecado, carne-alma, paganismo-religiosidad.

En suma, el modernismo se caracteriza pues por un destacado criterio de renovación y experimentación:

El apogeo del cuento durante el modernismo es indudable; las condiciones generales contribuyeron a su florecimiento, y a esto se agregó la coincidencia feliz de que en ese periodo alternaron varias de las más celebradas plumas que en nuestro país se han dedicado a su cultivo. El saldo modernista en la narración es fructífero y provechoso; y, dada su vastedad y dispersión, motivada por la cantidad de diarios y revistas de existencia efímera, que por entonces circulaban, hasta hoy sólo conocemos una parte y el balance definitivo queda por hacer. Pero aun así es factible asegurar algo más: ninguna de las direcciones de la literatura peruana de este siglo puede ser enjuiciada al margen de sus conexiones con el modernismo (Escobar, 1959, s/p).

²⁷ No olvidar nuestra propuesta conceptual de “unión de contrarios”.

No obstante lo señalado por Alberto Escobar sobre los “diarios y revistas de existencia efímera”, es importante incidir en la importancia del periodismo como uno de los medios en que los escritores encontraron un espacio para su producción, para su querer decir y para su decir bien; ello como resultado de la inconformidad del pensamiento de la época que, finalmente, plantea una renovación en el fondo y la forma, estilos acordes a la autenticidad del pensamiento libre. “De allí que en el plano literario haya una necesidad de ‘ser’ y romper con los cánones implantados, de reconciliación con el pasado y de deseos de innovación” (Castillo, 2012, p. 38).

Y en ese sentido, el maestro Estuardo Núñez (1963) rescata este momento especial de nuestra literatura al empezar el siglo XX: “Del examen de los cuentistas modernistas del Perú no podría prescindir quien quiera encontrar las raíces y simientes de donde ha surgido la frondosa, variable y dispar producción narrativa” (p. 71).

Complementariamente a los aportes críticos reseñados, es importante referirnos a uno de nuestros representantes emblemáticos del estudio de la historia literaria y la crítica peruana: Antonio Cornejo Polar. En su *Historia de la Literatura del Perú Republicano* (1981) le dedica un espacio significativo al cuento modernista para señalar su origen y principales características:

Frente al desaliño o cortedad imaginativa de los costumbristas o realistas, frente a la instrumentalidad manifiesta en sus obras, los cuentos modernistas se postulan –primariamente– como obras de arte y proyectan sobre sí y sobre otras manifestaciones narrativas, una jerarquía que hasta entonces parecía exclusiva de la poesía. De otra parte, en oposición al imperio indiscutido del referente en la narrativa anterior, y a su consecuente afán mimético, el cuento modernista privilegia las categorías imaginarias e inserta en ellas la realización de su condición estética. También en contradicción con las normas hasta entonces vigentes, el cuento modernista peruano gusta romper los límites de la alusión nacional, a veces cerradamente regional, para intentar la universalización que en algunas ocasiones se tergiversa en un artificioso cosmopolitismo. La suma de estas notas hace ver que entonces se realiza una profunda renovación de trascendencia indiscutible, en un sector capital de la literatura del Perú (p. 66).

Centrémonos en la cuentística de nuestro autor. ¿Qué escritores influenciaron el nacimiento de la prosa modernista en Abraham Valdelomar? Como ya hemos detallado, en sus comienzos, los prosistas peruanos fueron influenciados por los narradores rusos, franceses y anglosajones (Chejov, Maupassant, Poe, entre los principales). También encontramos la influencia de Jules Barbey d'Aurevilly y Auguste Villiers de l'Isle-Adam, que “sedujeron a los cuentistas con sus

refinamientos de estilo, sus juegos fantásticos y, sobre todo, por su maestría en la construcción del cuento y la novela corta” (Castro, 1967, p. 127).

En el caso de Valdelomar, debemos subrayar la influencia de Manuel González Prada, José María Eguren, José Santos Chocano y, por supuesto, el ejemplo de D’Annunzio y Maeterlinck. A partir de la lectura de estos grandes referentes, la irrupción del cuento modernista inició un proceso de apertura que devino luego en otras vertientes, tal como adelantaba Estuardo Núñez: el cuento modernista le abrió las puertas a la literatura fantástica (Clemente Palma), inició el desarrollo de los principios de la problemática técnica de la cuentística actual (Beingolea y Ventura García Calderón) y propuso la opción por la narrativa del humor negro y el terror (Arnao, Enrique A. Carrillo y Mioti).

Tal como se ha adelantado, Valdelomar publicó en vida solo tres libros: *La Mariscala* (1915), biografía de Francisca Zubiaga Bernales de Gamarra; *El Caballero Carmelo* (1918), libro en el que reúne gran parte de su narrativa; y su ensayo *Belmonte, el trágico* (1918). No obstante, recordamos que en la obra colectiva *Las voces múltiples* (1916), Valdelomar publicó diez poemas entre los que se encuentran: “Tristitia”, “Nocturno”, “Luna Park”, y “La viajera desconocida”. La mayoría de sus cuentos fueron publicados en revistas y diarios de la época. El primero de ellos fue “El suicidio de Richard Tennyson” (1910), un cuento yanqui que después volvería a publicarse bajo el título “El círculo de la muerte”.

En 1914, Valdelomar reunió sus cuentos criollos en un libro al que le pondría por título *La aldea encantada*, obra que, lamentablemente, no llegó a publicarse sino hasta cuatro años más tarde, como parte del emblemático *El Caballero Carmelo* (1918), único libro de cuentos publicado por el escritor iqueño. El cuento que da título a la publicación destaca por ser el primero en describir y presentar el universo familiar y sentimental de una aldea costeña del Perú. Alrededor de las incidencias en una pelea de gallos se abre la puerta a una propuesta de literatura autóctona. Con un lenguaje sencillo, libre del artificio y cultismo extremo de la prosa modernista, nos remiten a la infancia del autor transcurrida en la aldea de San Andrés (cerca del puerto de Pisco) y nos muestra a un niño descubriendo, entre asombrado y asustado, los misterios de la vida y la muerte, del amor y la venganza, la realidad y la fantasía. Fue en su momento la propuesta de una narrativa provinciana, autóctona, en una literatura peruana que hasta entonces había sido muy elitista y limeña; además –detalle importante que resaltar–, aparece por primera vez el niño como protagonista de la narración peruana, así como la evocación de la vida del hogar, llena de un encanto y ternura como solo la fina sensibilidad de un escritor como Valdelomar lo podía hacer. Con esta obra, la literatura peruana ingresa a la modernidad.

Más adelante, en 1921, se publica de manera póstuma su segundo libro de cuentos, *Los hijos del Sol*, inspirado en el pasado incaico.

Dentro del género del cuento, Valdelomar tentó distintas formas que, siguiendo las denominaciones usadas por el mismo autor, podrían clasificarse en “cuentos criollos”, “cuentos exóticos”, “cuentos incaicos”, “cuentos yanquis”, “cuentos chinos”, “cuentos cinematográficos”, “cuentos fantásticos” y “cuentos humorísticos”, siendo los primeros de esta tipología los que marcaron con mayor intensidad y duración el proceso de la narrativa peruana. En opinión de Ricardo Silva-Santisteban, los otros relatos, aunque valiosos, no lograron independizarse sustancialmente del canon modernista, aunque algunos de ellos constituyen unos tímidos intentos vanguardistas.

Haciendo un breve resumen del análisis de la crítica literaria, los cuentos de Valdelomar fueron agrupados en este libro de acuerdo a la temática de sus historias. Los cinco primeros relatos del libro pertenecen a los denominados “cuentos peruanos”. “Tres senas, dos ases” y “El círculo de la muerte” son los denominados “cuentos yanquis”. En ellos, en un exotismo invertido y en el contexto de la *belle époque* se realizan apuestas que obligan al perdedor a suicidarse o, también, negocios que funcionan porque alguien muere. Es la influencia de la literatura anglosajona.

En cambio, los cuentos chinos funcionan como alegoría y entre ellos como otra unidad en el interior del libro. El autor crea la aldea de Siké y cuenta sus males: guerras civiles, envidia, pésima administración gubernamental, corrupción²⁸. En

²⁸ Nos ocuparemos de las técnicas narrativas en el segundo capítulo.

“Las vísceras del superior”, “El hediondo pozo siniestro” o “El peligro sentimental” se narran los mismos problemas que adolece la nación y la caricatura que hace de los personajes es la misma de los que permiten que en la realidad esa situación parezca no tener remedio. “La tragedia en una redoma” y “*Finis desolatrix veritae*” pertenecen a la línea fantástica del autor y en ellos se privilegia la lectura de escritores como Edgar Allan Poe.

Todo lo mencionado sintetiza la filosofía de la época, donde el modernismo está mirando a la estética. Por ello, no debe extrañar que Valdelomar tenga esta inquietud estético-filosófica a través de su genialidad en el lenguaje. “Ni tiene que asombrarnos el hecho que, en lugar de estar atento a modelos exteriores, Valdelomar se muestre empeñado (y empeñoso) por expresarse desde ‘dentro’” (Cisneros, 2008, pp. 10-11). Y aun cuando estuviera empeñado en desvincularse del modernismo, como dice Luis Jaime Cisneros, “seguía siendo modernista por la conciencia de su arte y de su voluntad literaria, por su actitud elitista, por su misma vida de literato que en el ambiente burgués de Lima hizo un culto de la pose, del snobismo, del escándalo” (pp. 11-12).

En el siguiente acápite revisaremos las características del cuento modernista que trabajó Abraham Valdelomar, de acuerdo con los hallazgos, análisis y estudios que ha realizado la crítica literaria sobre su obra narrativa. Ello nos permitirá obtener un primer resultado que será la base para el análisis comparativo que pretendemos realizar.

1.3. Estado de la cuestión de los *Cuentos chinos*

El trabajo de investigación sobre los *Cuentos chinos* de Abraham Valdelomar no ha sido tarea fácil debido a la ínfima cantidad de estudios críticos que sobre ellos existe. En el año 2015 se cumplieron cien años de la publicación de los primeros cuatro relatos y en 2016 del quinto, y solo contamos con estudios sobre el estilo satírico que Valdelomar empleó en su escritura (Willy Pinto en su tesis doctoral de 1973 y Patricia Castillo sobre la plástica en la prosa de Valdelomar en el año 2012), descritos como textos de “venganza” para algunos o de narrativa “banal” para otros. No obstante, es preciso analizar las menciones, comentarios y estudios que de ellos se han realizado, y referirnos a las ediciones de sus obras completas que hemos consultado.

Después de la muerte de Abraham Valdelomar surgió la intención de recopilar y publicar su vasta producción artística²⁹. Sin embargo, transcurrieron algunos años

²⁹ Ricardo Silva-Santisteban (2000) refiere lo siguiente: “El hecho es que, aparte de las realizadas en algunas publicaciones periódicas en los años cercanos a la muerte del escritor (“El hipocampo de oro”, “El extraño caso del señor Huamán”, y otros textos breves), solo se editaron en volumen el *Tríptico heroico* (folleto impreso evidentemente por razones de índole política para halagar al futuro dictador de turno) y *Los hijos del Sol* (edición esa última imperfectamente realizada), ambas en 1921. Desde entonces, aparte de algunas brevísimas antologías de carácter popular, como la de “El Caballero Carmelo” acompañado de “El camino hacia el Sol”, en la colección *La novela peruana* en 1923, no existió una edición apreciable hasta la de las *Obras escogidas* (1947) editadas con un prólogo de José Carlos Mariátegui tomado de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Esta última es una buena selección de las obras de Valdelomar que circuló por muchos años y en la que se incluía no solo un texto inhallable en ese entonces como la novela corta *La ciudad de los tísicos* que solo se había publicado por entregas en la revista *Variedades* en 1911, sino que también traía selecciones de los mejores cuentos y poemas de Valdelomar y las reproducciones íntegras de *La Mariscala* y de *Belmonte, el trágico*” (p. 27).

sin la recopilación soñada hasta que aparecieron algunas ediciones (no críticas) sobre sus obras completas, entre las que destacamos las siguientes:

En 1958 aparece *Obra poética* en la que Javier Cheesman³⁰ recopila parte de la obra de Valdelomar (una de las ediciones más notables, en opinión de Ricardo Silva-Santisteban); la realizada por Augusto Tamayo Vargas en 1959 (incluye la edición crítica de una selección limitada de cuentos y poemas sobre la base de los aportes críticos ya existentes como los de Mariátegui, Sánchez, Xammar, Loh, Monguió, así como anotaciones para uso de estudiantes en edad escolar); las dos publicaciones de César Ángeles Caballero, *Estudios en torno a Valdelomar* de 1961 y *Valdelomar, conferenciante* de 1962; *Cuentos* de Armando Zubizarreta (en la edición de 1969 se omite “El círculo de la muerte” y “Evaristo, el sauce que murió de amor”) es la más notable de todas las realizadas hasta la fecha de los relatos cortos de Valdelomar, tanto por su seguridad textual como por el cuidado de la edición. (p. 32); la recopilación que hace en 1979 Willy Pinto Gamboa a través de la Editorial Pizarro con prólogo de Luis Alberto Sánchez, *Obras: Textos y Dibujos*; *Obras* de 1998, dirigida por Ismael Pinto y publicada por Edubanco (dos tomos que alcanzan las 1430 páginas); y la trabajada por Ricardo Silva-Santisteban en el año 2000, publicada por Ediciones Copé de Petroperú en cuatro tomos³¹ (la más completa que tenemos hasta el momento, puesto que presenta todas sus obras conocidas e, incluso, algunos inéditos).

³⁰ La obra de Javier Cheesman de 1973, titulada *Valdelomar en Piura*, ofrece bibliografía sobre otros textos de Valdelomar y da a conocer un poema inédito del autor en un periódico piurano: “Elegía a un borracho” (Valdelomar, 2000, t. i.).

³¹ El presente trabajo analiza los *Cuentos chinos* de esta edición.

1.3.1 Primeras referencias a los Cuentos chinos

La primera referencia que tenemos sobre los cinco cuentos chinos de Valdelomar data de 1928. En *Equivocaciones*³², obra del prestigioso historiador peruano don Jorge Basadre, el autor ofrece un estado de la cuestión sobre el arte y la cultura del Perú de los años veinte en los que predominan las figuras de José María Eguren y Abraham Valdelomar.

Basadre destaca que con el “Conde de Lemos”, el periodismo peruano se convirtió en un nuevo género literario, en contraposición con la decadencia de la novela; adquiere una “intensidad singular”, alcanzando en este nuevo género literario “la depuración estética” y permitiendo que él se configure en un signo de cambio (p. x).

Basadre intenta postular una tipología para la obra de Valdelomar, a partir de los cambios sociopolítico económico y cultural del país, específicamente de la sociedad limeña. En ese sentido, ensaya (con algunos reparos) que *La Mariscala* de 1915 podría ser una muestra de literatura histórica y que en el conjunto de cuentos titulado *El Caballero Carmelo* se podría encontrar a una cuentística

³² La edición con la que se basa esta investigación pertenece al año 2003, publicada por la Universidad de San Martín de Porres en homenaje al centenario del natalicio de Jorge Basadre. La primera publicación data de 1928, cuando Basadre tenía veinticinco años.

costeña y costumbrista, donde “Valdelomar mira la costa desde sus recuerdos de niño” (p. 33).

Es en su comentario sobre *El Caballero Carmelo* donde vagamente se refiere a los cuentos chinos:

El muestrario de cuentos de Valdelomar, no se agota con esto.

También incluyó en “El Caballero Carmelo” la sátira política, bajo la forma de los cuentos chinos, el trascendentalismo en “Finis desolatrix veritae” y otras tendencias más (...) Así, inició aquí un género de sátira política elegante sin dejar de ser cruel; introdujo el “cuento-cuento” basado en lo maravilloso; escindió aún más, voluntariamente, su producción que no está hecha de una sola línea de unas cuantas líneas paralelas, sino de una serie de puntos (2003, p. 36).

En su ya célebre *Valdelomar: signo*, Luis Fabio Xammar (1940) hace una revisión de la obra cuentística del escritor iqueño para entretejer un hilo conductor entre la vida del autor y lo que va plasmando artísticamente en sus obras. En ese sentido, Xammar afirma que el cuento habría sido un “primitivo descubrimiento” para Valdelomar –después del género de la crónica–, en el que obtendría mayores satisfacciones y reconocimientos.

En sus cuentos, dice el crítico, Valdelomar emplea un material de gran simplicidad y escribe despojándose de toda pose de *dandy* para dar paso a la expresión de sus emociones y sentimientos más profundos que harán que el lector del conjunto de cuentos *El Caballero Carmelo*, goce e interiorice los relatos. Así, Luis Fabio Xammar afirma lo siguiente:

Contrariamente a lo que hubiera podido imaginarse, Valdelomar trabaja sus cuentos, con un material de gran simplicidad. Para llegar a ellos, olvida la *pose* y el *wildeanismo* con el que obtenía el carnet oficial de bohemio elegante en la capital. Son como las vacaciones para su sentimiento y lo ganan en una suprema efusión, en la que los sentidos se esconden para ceder un puesto obtenido de antemano por la más pura emoción. Por este furor primitivo y espontáneo es que los cuentos de “El Caballero Carmelo” gozan de perdurable perennidad. Por ser empresa humana y no literaria; por ser dolor de playa, de aldea, y de mar peruano, dominan en esas esferas anímicas en que los hombres se encuentran siempre a la espera de una verdad postrera (p. 57).

En ese sentido, Xammar reconoce dos tipos de narrativa en los relatos de Valdelomar: aquellos “cuentos evocativos de jugosa cepa costeña y criolla, en los que transcribe los aconteceres de su aldea olvidada”, y los cuentos en los que “se

agrupan diferentes creaciones, que si bien pertenecen a la categoría del cuento, difieren del tema musical propuesto y esperado” (p. 58).

Evidentemente, *El Caballero Carmelo* de 1918 contiene estos dos sectores definidos en la cuentística de Valdelomar. En esta publicación se encuentran reunidas “las sátiras políticas de sus ‘cuentos chinos’, que constituyen la parte más deleznable de su libro” (p. 58). Este juicio de Xammar, que compartimos parcialmente, se complementa con la descripción que hace de los cuentos yanquis y de los cuentos materia de estudio:

Los “Cuentos Yanques” y los “Cuentos chinos”, son capítulos episódicos en el destino de la obra. Los segundos, hilvanados a instancias de una finalidad política, desmerecen, más que acreditan, el balance de la obra. Los primeros son irónicos y revelan ingenio, despreocupación, intrascendencia. En ellos Valdelomar, como ya se ha observado, está más cerca, e intuye la sensibilidad de la post-guerra (p. 61).

En 1954, el prestigioso crítico y estudioso de la literatura peruana, don Augusto Tamayo Vargas (1954) aporta también a la bibliografía sobre esta obra. En *La Literatura Peruana*, rechaza el uso excesivo que hace Valdelomar de la referencia inmediata y de cómo el motivo que origina el lenguaje satírico se torna transitorio.

No obstante, resalta la técnica narrativa en el uso de las palabras y los juegos narrativos como sellos del autor.

En ese sentido, el crítico peruano se pronuncia sobre el Valdelomar creador:

Sus cuentos chinos llenos de malevolencia política, revelan a un recolector de imágenes y de trucos de la narración fantástica, acomodada a una intención crítica demasiado anecdótica y pasajera, que ha hecho de esos cuentos más bien un capítulo del ensayo o del artículo político que de la prosa de ficción propiamente dicha (...) El artificio de palabras y giros hermosamente combinados y el juego literario logrado con maestría, muestran, sin embargo, la marca o sello del autor (s/n).

En 1969, la Editorial Universo publica *Cuentos de Valdelomar*, obra que prologa Armando Zubizarreta, y en donde encontramos la referencia de uno de los cinco relatos que pretende descifrar la intención narrativa de su autor:

Los cuentos chinos, escritos probablemente a su vuelta de Europa, **tienen una marcada intención de directa crítica política y constituyen obras en clave**, inmediatamente relacionada con acontecimientos y personajes de la época, a pesar de la escasa calidad literaria de ellos, “El hediondo pozo siniestro” es uno de los

mejores escritos y más interesante, no tanto por la evidente caricatura amarga de la realidad y de la fingida China –juego irónico es ya la calificación de cuentos chinos– sino más bien como testimonio de la decepción que la institución parlamentaria ha provocado a lo largo de toda nuestra vida republicana (s/n , énfasis nuestro).

Estamos de acuerdo con la opinión de Armando Zubizarreta, puesto que en esta tesis postulamos que los cinco cuentos formaron parte de un proyecto de literatura política de Valdelomar, y que la sátira y la caricatura, por ejemplo, permiten que se constituyan en “obras en clave”, calan en las emociones estéticas, son perennes en el tiempo de nuestra conciencia y de nuestra realidad.

No podíamos dejar de mencionar al emblemático libro *Valdelomar o la belle époque* (1969), en el que Luis Alberto Sánchez dedica un capítulo a los cuentos chinos, titulado “El doloroso retorno a Siké. (Marzo - Agosto 1914)”. En él refiere el contexto histórico que vivió el Perú durante la campaña de Guillermo Billinghurst a la Presidencia de la República, su asunción al mando y su derrocamiento por parte del coronel Oscar R. Benavides, quien se hizo designar ilícitamente presidente provisorio.

Para Luis Alberto Sánchez, amigo, admirador y biógrafo de Valdelomar, estos cuentos están escritos “para resarcirse de penas”, a suerte de venganza contra el

usurpador al poder y sus cómplices. “No son lo mejor del escritor ni mucho menos. Sus alegorías resultan banales, y los episodios vulgares” (p. 146).

Sánchez es duro en sus apreciaciones y categórico en su juicio crítico; para él, los cuentos chinos son una “falsa literatura”, el reflejo exacto del ambiente sociopolítico peruano. En ese sentido, su sentencia es implacable:

Los cuentos chinos reflejan exactamente la incapacidad política de Valdelomar, al mismo tiempo que su insomne sensibilidad literaria. No se trata de los planteamientos doctrinarios ni de la mayor o menor explicitud con que se refiere a los personajes reales del quehacer público peruano de entonces; según se ha visto, retrata a éstos [sic] bajo eufemismos siempre pueriles, como lo hiciera Fernando Casós, sesenta años atrás, en *Los amigos de Elena*. Lo que importa son los conceptos generales en que funda su mal velada diatriba, y la forma bajo la cual presenta sus descripciones y juicios. (p. 147)

Este juicio se fundamente en la reconstrucción del ambiente descrito en los *Cuentos chinos*:

En la aldea de Siké, el general Rat-Hon derroca al bondadoso mandarín Chin-Kau. Durante la revuelta no vacilan en asesinar al gran general Ton-Say. Cometén después mil tropelías (...) Sin duda,

Siké es Lima; Rat-Hon (o sea Ratón) representa al general Benavides; el magnánimo Chin-Kau, al presidente Billinghurst; el general Ton-Say, al general Enrique Varela, ministro de Guerra (...)

Uno de los cuentos chinos, “Las vísceras del superior”, relata, disfrazándolo, el episodio del 4 de febrero de 1914. En el segundo, “El hediondo pozo siniestro”, trata de resumir la historia del Perú y de su Congreso; en él llama El tirano Si-Mo-On” al libertador Simón Bolívar. El tercer cuento, “El peligro sentimental”, pone en acción a Kon-Sin-Zac, “el gran maestro de la barba nevada”, o sea a don Nicolás de Piérola; a Pon-Pay-Chon, el que se hace el héroe (o sea al doctor Gazzani) y a los partidos Civil y Demócrata. “Los Chin-Fu-Ton”, o sea la historia de los “hambrientos desalmados”, es el tema del cuento cuarto: se trata allí a los políticos civilistas, dispuestos siempre a servir al poderoso. En el quinto cuento, “Whong-Fan-Son”, o sea “La torva enfermedad tenebrosa”, se trata de la envidia. En este último “cuento chino”, Valdelomar se identifica con el personaje envidiado para execrar rudamente al envidioso, aunque reconoce que el envidiado crece en virtud de la saña del envidioso: un poco de su propia historia personal. (pp. 146-147)

La descripción temática que de los cuentos chinos hace Sánchez lo lleva a conjeturar que Valdelomar emplea una narración alegórica, para desarrollar una tesis “absolutamente simplista”, en donde la aldea de Siké está plagada de seres

perversos, desleales, con las peores calidades cívicas. La descripción que hace Valdelomar sobre los personajes (a los que no falta sino insertar los nombres propios a quien se refiere para convertir el cuento amargo en “historia viva”) solo “demuestra su irritación contra los conspiradores civilistas que derrocaron a Billinghurst” (p. 148).

Pese a toda la dureza con que Sánchez describe a estos relatos, rescata que Valdelomar nunca dejó de ser el hombre sencillo, leal y valeroso, y estas características positivas en él, puede justificar su narración.

Finaliza su referencia afirmando que “Como panfleto, los cuentos chinos no llegan ni siquiera a borrador o soleo de un gran libelo. Como narración, le sobran las alusiones inmediatas” (p. 149). Es decir que para el crítico literario y estudioso de la obra valdelomariana, estos relatos no deben ser considerados como obra literaria, ya que presentan un carácter ofensivo.

Desde nuestra perspectiva de análisis, Valdelomar crea un narrador literario que cuenta una historia a través de figuras discursivas, no solo literarias sino propias de la historia del país y de su vida personal, en eso que postulamos como la “tesis nacionalista” que desarrollaremos en el capítulo siguiente.

1.3.2. Referencias académicas

En 1973 se sustenta la tesis doctoral sobre los cuentos chinos –primera y, hasta el momento, única–, *La sátira en Valdelomar y Yerovi* de Willy Pinto Gamboa, quien tuvo el mismo problema en la búsqueda de referencias bibliográficas que hemos padecido en la presente investigación. Desde la primera página de este estudio, Pinto considera posmodernistas a los escritores, cuyas obras pueden ser vistas “como una de las posibilidades más significativas en la apertura de nuevos derroteros tanto estéticos como temáticos dentro de la literatura peruana” (p. 1).

El propósito de su trabajo doctoral es demostrar que el tono satírico propio de los costumbristas y de aquellos que practican la sátira de forma natural, “no se pierde con la extinción de ellos, sino que se mantiene en una línea de continuidad aún en el lomo de un movimiento nada aparente para la sátira como es el modernismo” (p. 2). Por ello, Valdelomar y Yerovi representan a los escritores posmodernistas que recibieron la sátira moderna y la direccionaron en una realidad político-social, permitiendo que se pueda desentrañar “un corpus perturbante, dentro del proceso peruano (...) el tema de la violencia”³³.

³³ *Ibidem*.

Willy Pinto manifiesta ser consciente que entre los dos autores que analiza en su estudio, existe una serie de circunstancias que los une. Nosotros hemos tomado las que consideramos pertinentes para nuestro análisis:

- a. La sedimentación y aclimatación del modernismo cosmopolita en nuestra realidad a través de Valdelomar y de Yerovi.
- b. Los dos son autores de una columna diaria de sátira política: “Burla burlando” (Yerovi), “Palabras”, en *La Crónica* y en *La Prensa* (Valdelomar).
- c. El populismo político de Yerovi como militante del “pierolismo” y Abraham Valdelomar como militante del “billinghurismo”. Militancia con acción periodística comprometida y esporádicas prisiones.
- d. Contemporaneidad de los poetas (se llevan siete años, Yerovi es mayor).
- e. La empresa “al alimón” de Yerovi y Valdelomar, en una obra teatral que la muerte del primero dejó trunca.
- f. Reconocimiento de Valdelomar a la obra de Yerovi a través de *La floración de una lágrima*, *De Profundis* y *Discurso necrológico en el sepelio de Leónidas Yerovi* (pp. 3-4).

El esquema de análisis que presenta Pinto en su tesis doctoral se basa en el análisis, las coordenadas ideológicas de la sátira y la descripción de técnicas estilísticas en la *satirización* de la realidad.

Estructura su análisis sobre los cuentos chinos en ocho capítulos: 1. Implicancia y límite de lo satírico, 2. Substrato de lo satírico, 3. Sátira y humorismo: origen, razones y sin razones, 4. Los “cuentos chinos”, juzgados, 5. De los contenidos de los cuentos chinos, y 6. De la expresión de los cuentos chinos

En los tres primeros capítulos, Pinto estudia la trascendencia de la sátira como figura narrativa, situando en primer lugar, los límites del vocablo para lo cual recurre a las definiciones académicas. Finalmente, propone el siguiente concepto:

Es una composición literaria que, cara a la realidad, despliega posibilidades expresivas, a través de diversos canales que van desde una simple exposición hasta el verso, y del teatro a la novela, pasando por la ficción alegórica, la descripción y el diálogo. La visión satírica debe de tener un determinado basamento ideológico. (p. 9)

El destacado crítico hace un viaje por la literatura peruana para hallar el origen de la sátira, concluyendo que se ha tomado esta “composición literaria” para expresar las contradicciones –o uniones de contrarios–, que existían en el Perú, donde habitaban dos países: el de la opulencia y el de la miseria.

En el cuarto capítulo, Pinto ensaya una comparación en las publicaciones originales de los cuentos, contrarrestándolos con los que aparecieron en la edición de *El Caballero Carmelo* de 1918:

Los cuentos chinos aparecieron por primera vez en el diario *La Prensa* y en la revista *Rigoletto*. En *La Prensa* se incluyen sucesivamente “Los Hígados del Superior o sea La Historia de la poca vergüenza”, 3 de octubre de 1915; “El Pozo Siniestro o sea la Historia del Gran Consejo de Siké”, 11 de octubre de 1915; “Los Chin-Fun-Ton”, 16 de octubre de 1915; “La Wing-Fan-San o sea la torva enfermedad tenebrosa”, el 10 de noviembre de 1915 y, en *Rigoletto*, “Siké-Chong-Si-Tay”, el 5 de febrero de 1916 (...) En 1918 Abraham Valdelomar lanza uno de sus libros más importantes: *El Caballero Carmelo* (donde los cuentos chinos fueron incluidos así: “Las vísceras del superior”, que era “Los Hígados del Superior”, “El hediondo pozo siniestro”, que era “El pozo siniestro”, “El peligro sentimental”, “Los Chin-Fun-Ton”, que era “Los Chin-Fun-Ton o sea la historia de los hambrientos desalmados”, “Whong-Fan-Sang”, que era “La Wing-Fan-Sang o sea la torva enfermedad tenebrosa (...) O sea en el libro se dio a conocer el cuento “El peligro sentimental”, la diferencia con los relatos publicados era la reelaboración de los títulos con tendencia al sincretismo. (pp. 23-24)

En este capítulo, Willy Pinto refiere brevemente la crítica literaria que de los cuentos chinos se ha escrito hasta 1973. Repasa los aportes de Jorge Basadre con *Equivocaciones* (1928), *Valdelomar: signo* de Luis Fabio Xammar (1940), Augusto Tamayo Vargas en su estudio de la *Literatura peruana* (1954) y Luis Alberto Sánchez a través de *Valdelomar o la belle époque* (1969), referencias que han sido consideradas en el presente trabajo de investigación.

En cuanto a los contenidos de los cuentos chinos, en el quinto capítulo, Pinto Gamboa identifica seis componentes:

- a. El tema, la historia y peripecia
- b. El asunto primordial
- c. El temperamento biográfico
- d. El mundo de los valores
- e. Ideas e ideales
- f. Geografía y paisaje.

Desde esta perspectiva podemos resumir los aportes que hace sobre los contenidos: en los cuentos chinos, Valdelomar expresó casi fidedignamente lo que sucedía en el Perú entre 1913 y 1914, develando una nueva aptitud en la personalidad del joven autor: su inquietud histórica³⁴ que lo lleva a colegir que la

³⁴ Uno de los aportes de este trabajo de investigación es que Valdelomar postula una tesis nacionalista, intentando que sirva de paradigma en sus coterráneos y en las generaciones venideras. Ver capítulo siguiente.

inestabilidad del periodo republicano se debe a la inconsistencia del pueblo (p. 30). Los cuentos tienen como asunto primordial responder desde el ángulo intelectual a un tiempo de oprobio generado por el coronel Oscar R. Benavides en “su ignominiosa traición” al presidente Guillermo Billinghurst. Con este asunto, Valdelomar destapa un conjunto de subvalores de la idiosincrasia peruana (la envidia, el servilismo, la viveza “criolla”, el sentimentalismo, el peculado, la felonía y el nepotismo), que se inscriben en el ser colectivo y en el ser individual.

Con la asunción de Billinghurst a la Presidencia de la República, el Perú presentaba “un franco optimismo nutrido en el entresijo de la insurgencia popular” (p. 45). Sin embargo, se truncó el camino a descubrir el ser histórico y con él, de conseguir estabilidad en todos los estamentos con el golpe de Estado que provocara el coronel Benavides, dejando en Valdelomar un sentimiento de frustración y de escepticismo frente al ser protagónico de la historia peruana, “pues en los cuentos chinos, no son tanto las instituciones o la sociedad en abstracto lo que está fallando; es el ser, el hombre, los pequeños y los grandes personajes, todos a uno” (p. 47).

En los cinco relatos podemos encontrar elementos de exotismo modernista cuando se trata de la geografía y del paisaje que están descritos en ellos, en convivencia con indicios de romanticismo.

En cuanto a la expresión en los cuentos chinos, Willy Pinto identifica las siguientes formas en las que Valdelomar devela su historia narrativa:

- a. Dichos y locuciones
- b. Léxico y repulsión
- c. La carga satírica oracional
- d. El epíteto
- e. La caricatura
- f. La historia como memoria
- g. La ironía
- h. El humorismo

De otro lado, la tesis doctoral entrega las posibles traducciones de algunos dichos y algunas locuciones (p. 55) aparecidas en los relatos:

- Cuentos chinos: “Engañar a uno como a un chino” (los chinos son crédulos, simples).
- Malos hígados: “la mala voluntad o la índole dañina de una persona”.
- El hediondo pozo siniestro: referencia cultural a una cruda descripción que pone Shakespeare en boca de *Hamlet* “el hediondo sudor de un lecho infecto”.
- Locuciones como “pero por lo bajo”, “a pedir de boca”, “por un quítame allá esas pajas”, “convirtiéndolo en una verdadera papilla”, “lo asesinaron a disgustos”, “vender su alma”.

En cuanto al uso del léxico, Valdelomar vincula ideas repulsivas, síntomas de enfermedades parasitarias e infecciosas con la descomposición orgánica, olores pestilentes; en fin, con todo aquello que le permita expresar un estado de descomposición y de crisis social.

En cuanto al empleo de la sátira, Valdelomar escoge dos formas de expresión: a través de la oración y la que engloba la caricatura. En la primera forma, utiliza dos elementos para satirizar: la hipérbole y la revelación. Con respecto a la caricatura, hace un adecuado empleo del arte pictórico que se complementa en una rara unión con la sátira literaria. De manera complementaria, Valdelomar emplea el epíteto y la ironía.

Asimismo, es importante notar que Valdelomar reflexiona sobre la falta de una conciencia histórica donde pervivan en el ciudadano los recuerdos de nuestras acciones cívicas y morales que le harán frente al olvido sistemático del que ya está acostumbrado el país en torno a acciones indignas.

En diciembre de 1979, la revista *Cielo Abierto* publica el artículo de José Antonio Bravo, “Características modernistas en El *hediondo pozo siniestro o sea La historia del gran consejo de Siké* de Abraham Valdelomar”, donde el destacado analista de la literatura peruana intenta demostrar que este cuento presenta características modernistas.

La estructura de su análisis aborda el surgimiento del modernismo en América y la concepción modernista europea, específicamente la entendida por la generación del 98 con el propósito de obtener las características esenciales de este movimiento literario que le permitirán demostrar que este cuento es modernista.

El primer parecido que advierte Bravo entre las dos concepciones citadas es que nacen de una misma actitud: “la insatisfacción con el estado de la literatura en aquella época, tendencia a rebelarse contra las normas estéticas imperantes, deseo, más o menos definido, de un cambio que no se sabía muy bien en que había de consistir” (p. 37).

Para el modernismo americano se evidencia la renovación del concepto de lo poético y de sus mecanismos de expresión, así como por el empleo del tono: el esteticismo, la búsqueda de la belleza. Por su parte, el modernismo en España va más allá y pretende “conmover hasta sus cimientos la conciencia nacional, llegando a las mismas raíces de la vida espiritual” (p. 38).

Los aportes modernistas de ambos continentes son estudiados por Bravo a partir de dos referencias autorizadas. Para el análisis del modernismo americano recurre al libro de Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*; en lo concerniente al estilo modernista español, se centra en la opinión del poeta Pedro

Salinas³⁵. De ambas lecturas, José Antonio Bravo selecciona las principales características del modernismo que considera pertinentes y que tendrá en cuenta en su análisis sobre el cuento elegido:

1. Insatisfacción con el estado de la literatura de aquella época.
2. Transformación del lenguaje poético.
 - a. La prosa dejó de ser solo un instrumento para narrar un suceso.
 - b. Aliteración.
 - c. Asonancia.
 - d. Uso de neologismos.
3. Esteticismo y búsqueda de la belleza.
 - a. La prosa tenía que ser bella.
 - b. Paleta de suaves matices agradables a la vista.
 - c. Efectos onomatopéyicos y ritmo que deleitara al oído.
 - d. Sensaciones olfativas, gustativas y táctiles de delicioso y refinado gusto.
 - e. Probar símiles y metáforas nuevos.
4. Cosmopolitismo.
 - a. Países remotos.

³⁵ Consúltense: SALINAS, P. (1970) *Literatura española del siglo XX* (pp. 13-14). Madrid: Alianza Editorial; y MENTON, S. (1964) *El cuento hispanoamericano*. Tomo I (pp. 165-167). México: Fondo de Cultura Económica.

- b. Los atrae París.
 - c. Evocaciones orientales.
5. Romanticismo, realismo y naturalismo se dan paralelamente y coincidentemente en la prosa.
 6. Héroe (poeta o autor) incapacitado por la sociedad burguesa que le rodea.
 7. El modernista siente la barbarie de sus compatriotas y se refugia en un mundo exótico (p. 39).

El crítico peruano plantea desde el inicio de su análisis que Valdelomar no es un escritor modernista “en el sentido lato de la palabra”, pero que sí vivió en un periodo en el cual el modernismo tenía “sus firmes seguidores”. Además, para contextualizar el análisis de los cuentos chinos, Bravo suscribe las apreciaciones de Luis Alberto Sánchez (1969), ya resumidas al inicio de este acápite, en cuanto a lo siguiente:

En los cinco cuentos (...) o cinco capítulos de una sola narración alegórica, se desarrolla una tesis absolutamente simplista. Siké es una aldea dominada por una pandilla de perversos, los Chin-Fun-Ton, en quienes se condensan las pocas calidades cívicas: la adulación, la voracidad financiera, la perversidad en los comentarios, el doblez y las deslealtades. La manera como Valdelomar describe a

esos personajes demuestra su irritación contra los conspiradores civilistas que derrocaron a Billinghamurst. (p. 40)

Esta información introductoria que realiza el crítico literario sobre “la gran alegoría que ha tratado de exponer Valdelomar”, permitirá entrar al análisis del tema y del uso del lenguaje, basándose en las características modernistas previamente citadas. Así tenemos que para Bravo, “El hediondo pozo siniestro” sí es un cuento modernista puesto que se desprenden las siguientes características:

- De acuerdo a la explicación previa que proporciona Luis Alberto Sánchez, “El hediondo pozo...” es una gran alegoría, un gran símil. (Esteticismo y búsqueda de la belleza. Probar símiles y metáforas nuevas).
- Hace referencia al cosmopolitismo y la huida a países remotos, así como a evocaciones orientales: “Siké, la gran aldea china que existiera allá por los tiempos en que Confucio fumaba opio”. (Cosmopolitismo. Países remotos. Evocaciones orientales).
- Utiliza la prosa como instrumento que va más allá de la sola utilidad poética. (Busca la transformación del lenguaje poético. La prosa dejó de ser solo un instrumento para narrar un suceso).
- A pesar de tratar un tema desagradable es visible la intención de lograr, a través de la siguiente enumeración un efecto estético. (Esteticismo y búsqueda de la belleza. La prosa tenía que ser bella).

Ocho años después de la publicación de su tesis doctoral, Willy Pinto presenta un artículo nuevo sobre Valdelomar, en el que refiere los orígenes de la sátira y la caricatura en la literatura peruana, específicamente, las figuras que aportó la obra del autor iqueño. En ese sentido, hace una referencia a los cuentos chinos y un panorama sobre el empleo de estas dos figuras literarias en la época, incidiendo en el arte caricaturesco del autor:

A pesar de su muerte insólita y prematura, Abraham Valdelomar dejó una obra varia y sugestiva, en la cual no se omite la sátira que disuelve, como es la expresa en sus cuentos chinos, antológicos relatos donde pone en sol-fa a la dictadura del coronel Oscar R. Benavides. No obstante, no se podría valorar plenamente al escritor satírico sin la visión de su arte caricaturesco; no debemos olvidar que sus inicios periodísticos en *Cinema*, *Gil Blas* y *Monos y Monadas*, fueron a través de la ejecución de la caricatura, advirtiéndose que antes de la aparición de estas revistas, su trazo, generalmente de tema político en el Perú era elemental y hasta burdo, proclive al insulto grueso o a la ofensa pública, sin embargo, el nuevo siglo y muy probable por la influencia modernista, se asimiló la mejor gracia, la fineza y el encanto de la caricatura, tal como lo testimonian las publicaciones mencionadas. (1981, p. 119)

Pinto señala la importancia que la figura de la caricatura tuvo para el Conde de Lemos, siendo el primero de los escritores peruanos en teorizar sobre este arte en su ensayo “La Caricatura” donde señalaba que “más debe la moral al temor a la sátira que el amor a la virtud” (p. 119).

1.3.3. Crítica literaria en el siglo XXI

Manuel Miguel de Priego en su ensayo “El sanmarquino Abraham Valdelomar” (2001), hace un viaje por las aulas de la Universidad Mayor de San Marcos, detallando las cinco veces en que se matriculara nuestro autor para seguir sus estudios superiores. Toma como referencia, además, a los docentes universitarios que calaron negativa o positivamente en Valdelomar, entre los que destacaba Hildebrando Fuentes, a quien nuestro autor introdujo como personaje en muchas narraciones. Sobre este profesor, Manuel Miguel de Priego hace una ligera referencia, afirmando que él es el personaje Si-Tay-Chong en los cuentos chinos.

Ya hemos referido al inicio de este acápite, la edición que apareció en enero de 2000, cuando se terminaron de imprimir los cuatro tomos que reúnen lo que hasta ahora se conoce como la obra más completa de la producción artística de Abraham Valdelomar. Ricardo Silva-Santisteban tuvo a su cargo este reto planteado por Ediciones Copé de la empresa nacional Petroperú.

En esta edición, Silva-Santisteban presenta los textos reunidos que trabajó Abraham Valdelomar en los distintos géneros literarios como la poesía, el teatro, el cuento, la crónica y el artículo periodístico, la caricatura, el ensayo, además de las conferencias que dictara sobre temas literarios y políticos.

Así tenemos que la estructura de esta publicación se basa en la cronología de las obras, temas referidos o de autores comentados por el propio Valdelomar. El primer tomo reúne artículos, crónicas y conferencias; aparecen también *Con la argelina al viento*, *Crónicas de Roma* y *Recuerdos de Italia* (separadas del primer grupo, en consideración de los recuerdos de Valdelomar luego de su regreso de Europa), *La Mariscala*, *Crónicas y narraciones históricas* (publicadas por primera vez en forma de libro). Las *Poesías* están ordenadas de manera cronológica; así como las ediciones del teatro.

Para la publicación del segundo tomo, se ha considerado la estructura de los cuentos en que aparecen en *El Caballero Carmelo* de 1918. Sobre ello, Silva-Santisteban postula una clasificación de los relatos con la finalidad de obtener un mejor entendimiento de la producción valdelomariana: cuentos exóticos, cuentos criollos, cuentos fantásticos, cuento cinematográfico, cuentos yanquis y los cuentos chinos. Incluye, además, las dos novelas cortas, *Los hijos del Sol*, y el grupo de narraciones en *Fuegos Fatuos* (donde reúne los ensayos, artículos, diálogos y notas estéticas).

En el tercer tomo están incluidas las series periodísticas, una selección de las cartas de Valdelomar, de tipo literario y, finalmente, los artículos sobre noticias del exterior (aquí se podrán encontrar las versiones completas de las secciones *Palabras* y *Al margen del cable*).

Las obras póstumas se encuentran en el último volumen: *Belmonte, el trágico*, así como sus distintas apreciaciones de la danza, la pintura, la caricatura, la música, más los ensayos de crítica literaria.

En la Introducción de esta publicación³⁶, Silva-Santisteban esboza un concepto sobre el tipo de escritor que es Valdelomar, incidiendo que en su escritura confluyen al mismo tiempo, los aspectos esteticista (modernismo) y moderno (posmodernismo), y que este paralelismo lo podemos apreciar en sus cuentos chinos. Nosotros compartimos esta opinión: creemos que los cuentos chinos son el claro ejemplo de la confluencia modernista y posmodernista en Valdelomar, acompañada, además, de otros elementos que permiten la representación literaria del texto. Lo explicaremos en el segundo capítulo.

En su ya célebre *Valdelomar. El conde plebeyo* (2000), Manuel Miguel de Priego recorre pasajes biográficos de nuestro escritor para contextualizar su obra artística. En el caso específico de los cuentos chinos, narra los antecedentes

³⁶ La Introducción de estos volúmenes está construida sobre el análisis que el autor hiciera en su publicación del año 2007 y, luego, del 2014, en “La sátira en los cuentos chinos de Abraham Valdelomar”, que ya hemos citado en este acápite.

sociopolíticos que sufría el país tras el derrocamiento del presidente Billinghurst, el gobierno transitorio del usurpador, el coronel Benavides, y las elecciones de mayo de 1915 en donde ganara los comicios nacionales José Pardo.

Sin embargo, De Priego cree que es con la muerte de Billinghurst en junio de 1915, desterrado en Iquique, que Valdelomar comienza a dar forma a las “fábulas satíricas a las que tituló cuentos chinos” (p. 235), cuyos primeros cuatro cuentos se dieron a conocer en el diario *La Prensa* entre octubre y noviembre de este mismo año; y en la revista *Rigoletto* apareció el último relato en 1916³⁷.

El crítico revisa cada uno de los cuentos chinos bajo el mismo hilo referencial de estar ambientados en Siké (el Perú)³⁸, específicamente en la Gran Aldea de Siké (Lima). Además, colige los demás escenarios en que se desarrollan las historias narrativas: el Palacio es la sede del gobierno, el Castillo es el cuartel Santa Catalina, el Congreso es el Gran Consejo de Siké, también llamado el Hediondo pozo siniestro o Chun-Gau-Loo.

Identifica también a los personajes protagónicos y a los que hacen de compañía:

³⁷ En estas primeras versiones de los *Cuentos chinos* aparecen al pie el nombre y el cargo del narrador, el “Ex director de la Biblioteca Nacional de Tokio, condecorado con el Dragón Rojo, oficial del Crisantemo Azul: Tau-Ku-Say-Long”, es decir, el fabulista satírico Abraham Valdelomar.

³⁸ Para Luis Alberto Sánchez, Siké es Lima.

Los personajes protagónicos son Chin-Kau (el presidente Billinghamurst), Ton-Say (el general Enrique Varela) y Rat-Hon (el coronel Oscar R. Benavides); luego Tu-Pay-Chon (Fernando Gazzani), Si-Tay-Chong (Hildebrando Fuentes), Si-Tu-Pon (general Pedro E. Muñiz), y son también aliados Si-Mo-On (Bolívar) y Kon-Sin-Sak (don Nicolás de Piérola) (...) Hacen la comparsa los Chan-Laá (políticos) grupo en el que se infiltran los Chin-Fu-Ton (arribista serviles y soplones), los bati-ku (civilistas), los chicané (leguístas), los Sac-Chay (gobernadores) y “un tercer partido encabezado por disidentes del de la barba de nieve” es decir, de ya mencionado Kon-Sin-Sac. Los españoles son aludidos como los manchúes. (p. 236)

Una característica importante que destaca De Priego en los cuentos chinos es que Valdelomar emplea frecuentemente el “tresillo” (de cuatro adjetivos), que fueron incrementándose cada vez más en sus crónicas con el propósito de reforzar su intención satírica y humorística. Al respecto, el estudioso postula que “probablemente jamás nunca antes ni después en el Perú y en el mundo encontraremos en las páginas de la literatura una acumulación tan grande de adjetivos y frases agraviantes como ésta [sic] de Ta-Ku-Say-Long contra el carcelero Si-Tay-Chong” (p. 240).

Para Valdelomar, la muerte de Guillermo Billinghamurst fue resultado del golpe de Estado de 1914, “precedida de las humillaciones, la deportación y los rumores

calumniosos que agobiaron cerca diecisiete meses la vida del ex presidente [sic]" (p. 244) y esa indignación que contuvo todo ese tiempo la volcó en estos relatos.

De Priego recoge el juicio de Luis Alberto Sánchez para argumentar su disconformidad: Sánchez ha sentenciado que "los cuentos chinos reflejan exactamente la incapacidad política de Valdelomar, al mismo tiempo que su insomne sensibilidad literaria" (p. 245). Nuestra lectura se acerca más a la opinión de Manuel Miguel de Priego, pues manifiesta que Valdelomar sí tiene una posición política al marcar "distanciamiento de los civilistas históricos y de los constitucionales", y aproximarse a los leguístas y liberales, "quienes por cierto eran, al menos temporalmente, víctimas del mismo gobierno que habían contribuido a instalar en tanto conspiradores contra el régimen depuesto" (p. 245). En cuanto a la "insomne sensibilidad literaria", De Priego dice que es por completo innegable. En ese sentido, creemos que Valdelomar sí tenía la vena política, latente en su vida y en su literatura.

Asimismo, el estudioso de la obra valdelomariana revisa las críticas literarias que sobre los cuentos chinos han realizado Luis Fabio Xammar (1940) y Willy Pinto Gamboa (1970) para hacer el mismo ejercicio que realizara con el estudio de Sánchez: analizarlo y discutirlo. Manifiesta su desacuerdo con la crítica negativa del primero, al definir a los cuentos chinos como relatos "hilvanados a instancias de una finalidad política, desmerecen, más que acreditan, el balance de la obra de Valdelomar" (p. 61). Para él —y para nosotros también—, Valdelomar tuvo tiempo

desde 1915 (año de la aparición de los primeros cuatro cuentos chinos) de tomar la decisión de incluir o no los cinco relatos en el conjunto *El Caballero Carmelo* de 1918. Es más, De Priego llega a una conclusión con la que estamos absolutamente de acuerdo:

Los incluyó, señal de que no los consideraba coyunturales, incluso tomándolos solo como una muestra de homenaje a Billinghamurst, una de las tres personas a quienes dedica la edición. Mal honor le hacía, en particular a la memoria del expresidente, si relatos contenidos en el libro y alusivos a él, carecían de verdadero valor. (p. 245)

En cambio, las apreciaciones de Pinto son para De Priego –y para nosotros también– más justas con Valdelomar:

En los cuentos chinos (...) Valdelomar recoge un legado castizo popular –escepticismo de sabiduría plebeya–, del conocido dicho “venir con cuentos chinos”, para reelaborarlo en el plan del relato. En (aquellos), sátira y realidad sobrepujan a la ficción y a la “literatura”. Son relatos ácidos y veraces sobre el coronel Oscar R. Benavides y su dictadura. Incluso, la intención satírica alcanza al Perú en su aspecto psicológico.³⁹

³⁹ *Ibidem*.

Finalmente, De Priego asevera lo siguiente:

- El estilo artístico-grotesco que empleara Valdelomar para crear a los personajes de los cuentos chinos sirvió no solo para representarlos de manera individual, sino que pasan a encarnar un estrato de lo social.
- La autocrítica del autor de aquellas imágenes exageradas deliberadamente en los cuentos es menos visible en la sátira que en lo humorístico, pero que existe asimismo en aquélla, “porque Valdelomar es también un hijo de Siké”, y como muchos otros escritores peruanos, reniegan de los vicios de su país, “porque lo aman”.
- Por ello, las sátiras de Valdelomar, “al poner el dedo en la llaga”, poseen tanto verosimilitud con relación a la realidad objetiva como veracidad artística, no ajena a la legítima subjetividad del creador.
- Los cuentos chinos tienen ribetes del modernismo literario: plásticas apropiaciones de la naturaleza, amplio espectro sensorial, ámbito cosmopolita, exótica fantasía y orientación esteticista.
- En contraposición a esos ribetes modernistas, el autor de los cuentos chinos estigmatiza la “insoportable realidad”: fealdad, envilecimiento, bestialización.

- La unión de estos contrarios⁴⁰ nos suscita emociones estéticas y conciencia ética, perenne en el tiempo (pp. 246-247).

Ricardo Silva-Santisteban es uno de los estudiosos más notables de la obra de Abraham Valdelomar. Por ello, no es difícil suponer que dedicara un espacio al análisis de los cuentos chinos en 2007: un ensayo sobre la sátira en estos relatos. Destaca al admirable cuentista que fue Valdelomar, quien conjugó perfectamente dos tonos nítidamente diferenciados: “uno exotista y artificial y otro en que se respira y palpa el ambiente de su aldea natal” (p. 93); y las dos facetas que coexistieron en la vida del escritor: “la esteticista, que podemos asimilar al modernismo, y la moderna que podemos asimilar a la posmodernista” (p. 93). Asimismo, precisa que pueden encontrarse en él otras **uniones de contrarios** como la trágica y la satírica, la dramática y la irónica, la madura y la pueril, la cándida y la engolada” (p. 93, énfasis nuestro)⁴¹.

Desde las primeras líneas se refiere al carácter satírico de los cuentos chinos con “trozos de prosa decadentista” que son motivados por las injusticias que se cometieron contra Guillermo Billinghurst. Como antecedente a los cuentos, podemos citar el artículo necrológico que escribiera Valdelomar sobre el gobierno de su líder y amigo:

⁴⁰ Obsérvese que Manuel Miguel de Priego utiliza la expresión “unión de estos contrarios” como características de la narrativa de Abraham Valdelomar.

⁴¹ Esta referencia, junto con la de Manuel Miguel De Priego (2000), tomamos para la presente tesis.

(...) tenía que luchar con males inveterados; no sabe intrigar; no tiene flexibilidades palatinas; la práctica del bien y su sinceridad, han dejado en su alma ingenuidades; no puede distinguir entre los que lo rodean, al cortesano servil, adulador y malévolo y al ciudadano entusiasta y honesto; ignora cómo se miente; la farsa le repugna; es escrupuloso en el manejo de los caudales públicos; se interesa en los grandes asuntos nacionales y olvida las pequeñas urdimbres de la política; el cóndor no se da cuenta de lo que pasa a ras de tierra.
(p. 96)

En ese contexto aparecen los cinco cuentos chinos, cuyas publicaciones se realizaron por entregas en el diario *La Prensa* y en la revista *Rigoletto* que dirigía Leonidas Yerovi. “Al momento de recopilar y seleccionar sus cuentos en el libro *El Caballero Carmelo* de 1918, Valdelomar recogió la totalidad de la serie, prefiriéndolos a otros cuentos más valiosos ya escritos y aparecidos en publicaciones periódicas” (p. 96). Silva-Santisteban no encuentra una explicación para que Valdelomar tome esta decisión, ya que este conjunto de narraciones “languidecen como cuentos”; cuestiona, además, que se les consideren cuentos, “ya que Valdelomar no hace otra cosa sino relatar en clave china los sucesos de la deposición de Billinghurst, resumir fases de la historia del Perú o criticar acremente a personas o instituciones” (p. 97).

Es más, el crítico literario intuye que nuestro escritor pudo haber advertido la debilidad que poseían como piezas aisladas y por ello las entregó como unidad en la versión de 1918.

Desde las primeras líneas de este trabajo de investigación hemos marcado distancia de críticas como las de Silva-Santisteban, postulando que Valdelomar sí sabía del valor narrativo e ideológico de sus cuentos. De ahí que los publicara como un solo conjunto en homenaje a Guillermo Billinghurst.

Creemos que la experiencia de Valdelomar sobre el género de la caricatura literaria y política fue relevante para que se aventurara a escribir los cinco relatos cuyo contenido es de doble fondo: “no es un cuento chino sino peruano; sin embargo, es chino porque se encuentra ubicado geográficamente en China y con personajes de nombres, aparentemente, chinos” (p. 97).

Coincidimos con Silva-Santisteban al conjeturar que estos cuentos son “más bien la historia de una venganza”, en la que se emplea la sátira como discurso agudo, mordaz, cuya finalidad es censurar o poner en ridículo a alguien o algo. Siguiendo una interpretación más cercana, la sátira “es una venganza contra aquello que le disgusta a un determinado ser humano. Se trata, pues, de la demostración de una hostilidad contra ciertos aspectos del abuso o de la estupidez humanos” (p. 97). De ahí que sea la forma más utilizada en la literatura política.

En ese sentido, para Ricardo Silva-Santisteban los cuentos chinos de Valdelomar son pura sátira en lugar de verdaderos cuentos, “a pesar de los trozos de prosa poética decadente con que se adornan ciertos momentos de los mismos así como los párrafos finales de los cuentos” (p. 99). Valdelomar, dice el crítico literario, no quería narrar, solo quería burlarse e insultar.

A pesar de considerar a los cinco cuentos chinos como “debilidades narrativas”, Silva-Santisteban ensaya las posibles motivaciones que tuvo Valdelomar para escribirlos: un último homenaje a su ex jefe y uno de sus amigos más entrañables o, de otro lado, una suerte de venganza de Rat-Hon (Benavides) y de sus lugartenientes, a través de su pluma.

En el año 2008, la editorial Santillana publicó *La aldea encantada*⁴², antología propuesta por el reconocido estudioso del cuento peruano y crítico literario, Ricardo González Vigil, donde reúne a un grupo de cuentos de Valdelomar, de acuerdo con las siguientes categorías: cuentos criollos (siete relatos), cuento cinematográfico (un relato), cuentos yanquis (dos relatos), cuento chino (un relato), cuentos incaicos (dos relatos), cuento maravilloso (un relato), cuento humorístico (un relato), patriotismo (cinco relatos); además del prólogo de Luis

⁴² Es preciso tener en cuenta lo señalado por Ricardo González Vigil en su estudio sobre esta antología: “Esos dos conjuntos de cuentos (los criollos y los incaicos) son los que más desarrolló Valdelomar, a tal punto que los primeros iban a conformar solos *La aldea encantada*, anunciado en 1914, y los cuentos incaicos conformaban el volumen *Los hijos del Sol*; en cambio, los tipos de cuentos restantes no llegaron a generar proyectos de volúmenes independientes” (p. 340).

Jaime Cisneros, de cinco relatos iniciales y del Estudio de *La aldea encantada* realizado por el mismo crítico.

Es precisamente Cisneros quien nos revela que ya desde los diecisiete años, cuando Valdelomar escribía *Yerba Santa*, mostraba síntomas de insatisfacción con el material lingüístico existente e inicia el camino de la renovación léxica. “No quiere ser como ‘los otros’. Quiere ser ‘él mismo’, hay clara conciencia del yo creador, y son claros los intentos de recrear los usos modernistas vigentes” (2008, p. 8). En ese intento de ser “él mismo”, Valdelomar quiere alcanzar mayor profundidad en sus escritos, llegando con un claro mensaje al lector. Por eso alude a los valores y, no obstante estar atento al empleo de modelos exteriores, quiere expresarse “desde dentro”.

Particularmente, creemos que la necesidad de expresarse “desde dentro” para Valdelomar se evidencia con mayor claridad en la crítica que hace al mal gobierno del Perú, que es satirizado en sus cuentos chinos, en contraste, como dice González Vigil, a “la deshumanización de la sociedad industrial, la ganancia capitalista y la vida artificial son ventilados irónicamente en los cuentos yanquis, ambientados en Estados Unidos de Norteamérica” (p. 341).

Aquí encontramos el primer aporte que González Vigil proporciona sobre la narrativa de Valdelomar (pp. 341-342):

Aldea. Sociedad comunitaria y patriarcal.	Ciudad. Civilización moderna.
Identidad nacional, raíces indígenas.	Cosmopolitismo.
Hogar, infancia.	Éxito en el “mercado” cultural, escandalizar al burgués.
Pureza, virtud.	Pecado, vicio, “paraísos artificiales” (drogas).
Dios, espíritu, misterio, Más Allá.	Materialismo, epicureísmo, sensualidad, escepticismo, cinismo.
Sencillez; vida en contacto con la naturaleza.	Artificialidad, amaneramiento, egolatría.
Salud.	Enfermedad (tísicos, por ejemplo), morbidez.
Emoción popular.	Elitismo, personificación aristocrática: dandismo.
Acción política, apostolado.	Esteticismo.
Tragedia, espiritualidad sublime.	Caricatura, ironía, degradación grotesca.
Eros (principio de amor y vida) unido a Tanatos (principio de destrucción y muerte).	Vitalismo epidérmico y vacuo.

Orientación a un Realismo de
savia regional y designio
nacionalista: Posmodernismo.

Tendencia al exotismo y al
cosmopolitismo, tanto de cuño
romántico y modernista, como de
preparación del Vanguardismo.

Estas son las principales oposiciones con las que se rige el universo creador de Abraham Valdelomar a juicio de Ricardo González Vigil, propuesta que se convierte en un alcance importante para desarrollar nuestra hipótesis, puesto que engloba el estilo narrativo del autor en contraste con sus ideales y estilo de vida⁴³, así como las uniones de contrarios propias de los cuentos chinos que analizaremos en el siguiente capítulo.

En ese sentido, González Vigil describe a los cinco cuentos “en clave”, donde el autor trabaja una:

(...) envoltura falazmente orientalista ya que fácilmente el lector captaba su alusión alegórica a la política nacional, a nuestra corrupción cívica y moral. En ellos, Lima se vuelve Siké; el

⁴³ Compartimos la opinión de Ricardo González Vigil sobre la dualidad de Valdelomar “entre su entraña aldeana y su personificación aristocrática, nunca resuelta en forma armónica hasta su muerte, torna muy arduo, y siempre aproximado y relativo, el deslinde propuesto por sus estudiosos entre una etapa de iniciación literaria (dominada por el Modernismo) y otra que supondría la madurez artística y el ‘encuentro consigo mismo’, alcanzada –según dichos críticos– en 1913 con el cuento ‘El Caballero Carmelo’” (pp. 351-352). Es preciso indicar que en el presente trabajo de investigación abordaremos esta dualidad de acuerdo con nuestra conceptualización de “unión de contrarios” para ejemplificar que es una característica que trasciende su obra artística.

aborrecido general Benavides en Rat-Hon (elemental juego verbal: *ratón, ladrón*); el admirado Billinghamurst, el magnánimo Chin-Kau, etc.; no se libra ni Bolívar, vapuleado como el tirano Si-Mo-On. Para la óptica caricaturesca de Valdelomar, Siké es una aldea dominada por una banda de desalmados: los Chi-Fu-Ton, quintaesencia de la adulación, la deslealtad, la ambición, la voracidad presupuestívora, etc. (p. 372)

Esta referencia a los cinco cuentos permite, además, colegir el empleo de la sátira, la caricatura y el humorismo, que están presentes en muchas de sus narraciones.

En el año 2012 aparece el trabajo de investigación en torno a la trayectoria artística de Abraham Valdelomar de Patricia Castillo Uculmana: *Aproximación a la plástica en la prosa de Abraham Valdelomar*. En él, la especialista en literatura peruana, hace un recorrido por las diferentes expresiones artísticas que empleara el autor de los cuentos chinos como medios de comunicación literaria, cuyo objetivo fue reformar el lenguaje y la técnica narrativa. Castillo se centra en la sátira gráfica o caricatura para afirmar que a través de este recurso literario, el autor “descubría lo peor de la naturaleza humana, la desenmascaraba evidenciándola recurriendo a la risa catártica que permitía enfrentar la opresión, el abuso y el desencanto” (p. 13).

Asimismo, indaga en el origen de la sátira política, de la caricatura política que el joven Valdelomar empleara en sus colaboraciones en los diarios capitalinos, demostrando de esta manera su preocupación por los problemas sociales y políticos que repercutían en la cultura peruana de la época.

Para Patricia Castillo, Valdelomar es un “creador crítico” porque “toma referencia del trajín político-social de inicios del siglo XX” para deformarlo y exagerarlo y a través de esa técnica, propiciar la reflexión y la crítica en los lectores:

(...) Valdelomar es también un creador crítico que busca generar reflexión en el lector y para ello se vale de sus artículos, así como de una serie de relatos (cuentos chinos) que hacen clara alusión al contexto político del momento, y en donde desarrolla una literatura caricaturesca, que destaca por la mordacidad de la representación grotesca del cuadro político. En suma, en Valdelomar existe una relación entre la plástica y su prosa, característica fundamental de su aporte al arte literario peruano. (p. 20)

En la estructura de su estudio, Castillo desarrolla temas como la interactividad de las artes, puesto que en su opinión, Valdelomar estaba convencido de que habían desaparecido las fronteras entre los géneros literarios, razón por la que él mismo trabajó la narrativa, el drama, la prosa y la poesía con el mismo ahínco. Otro punto que aborda en su estudio es la importancia del panorama social, cultural y

político del siglo XX para darle un enfoque más claro al aporte valdelomariano; y, finalmente, describe el encuentro e influencia de la plástica en la prosa que utiliza el autor en los cuentos chinos.

En el primer capítulo de *Aproximación a la plástica en la prosa de Abraham Valdelomar*, Castillo aborda la interactividad de las artes y su proyección en la obra literaria del autor peruano, describiendo cómo desde el cronista Guamán Poma de Ayala en el siglo XVII, llegando a José María Eguren en el siglo XX, los escritores peruanos han sentido la necesidad de valerse de diferentes medios de expresión para plasmar sus vivencias y experiencias personales, y proponer así, una alternativa literaria diferente y nueva. El dibujo fue una de esas expresiones que utilizó Valdelomar al igual que Guamán Poma; técnica que por naturaleza tiene la propiedad de encerrar la realidad en una imagen como símbolo de ella. Y a través de él, así como de otras manifestaciones artísticas que han utilizado muchos autores peruanos para expresar sentimientos y pensamientos como la pintura, la caricatura, la fotografía, etc., a través de las cuales se descubre la sensibilidad del autor.

Castillo se preocupa también por revisar el contexto del Perú del siglo XX (específicamente de la capital) y analizar de qué manera el pensamiento de la época influyó en Valdelomar para propiciar su forma de afrontar la creación literaria: el país estaba iniciando su proceso de modernización en medio de una división marcada de clases sociales, donde la gente acaudalada formaba un

grupo reducido en contraste con la inmensa clase pobre. La política y la economía no eran estables. La sociedad limeña comienza a levantar la voz sobre las posibles reformas sociales, tecnológicas, económicas y políticas que aceleren el proceso de modernización en el país.

Esta reacción simboliza un antes y un después en el espíritu crítico del ciudadano peruano de a pie, así como en el intelectual, y se inician los ejes culturales antes ausentes que tienen su primera representación en la prensa ilustrada al emplear la caricatura como vehículo de expresión de reprobación⁴⁴. Así, la caricatura, la crónica y el artículo se convierten en los medios periodísticos más difundidos entre los escritores peruanos donde encuentran espacio para su producción, destacando el surgimiento de talentos provincianos y permitiendo que los escritores limeños se expandan hacia el interior del país gracias a la tecnología y a la modernidad.

Patricia Castillo enfatiza la necesidad que tiene Valdelomar de buscar lo auténtico, y en ese sentido, enfoca la aparición del “criollismo” como una fuente que propone cambios en la literatura, dándole valor a las raíces y al presente de la historia peruana, así como a la fusión con la cultura europea:

⁴⁴ En 1908 aparece *Variedades*, revista dirigida por Clemente Palma; en 1909 surge *Gil Blas*, semanario de caricatura dirigido por Julio Málaga Grenet; en 1912, y hasta 1916, se publica *El Mosquito*, el semanario satírico de Florentino Alcorta. Ya hacia 1919, cuando Augusto B. Leguía regresa al poder presidencial, el periodismo satírico estaba casi extinto debido a que el gobierno tomó medidas represivas extremas como la expropiación del diario *La Prensa* en 1921; medidas opresivas que durarán hasta 1930, cuando culmina el “oncenio” de Leguía.

El [C]riollismo representaba entonces el impulso legítimo de la modernidad y la autenticidad consciente de los escritores de la época. En ese ambiente se desarrolla la obra de Abraham Valdelomar en quien convergen además otras inquietudes. (p. 42).

Abraham Valdelomar, entonces, es el representante de la literatura peruana que apostó por impregnar en toda su obra el arte auténtico, sin imitaciones, sin conformismos, sin mediocridad; reconoció la herencia de dos grandes culturas como la incaica y la europea; no obstante, intentaba recuperar el sentido de patria como sinónimo de la integración del país. Así, Valdelomar quería resarcir su visión de la literatura anterior como imitativa y, por lo tanto, sumisa⁴⁵, por aquella literatura auténtica propia de la capacidad creadora del escritor, cuyo arte debería ser “el resultado de dos causas inseparables y suficientes: el alma y la naturaleza” (Valdelomar, 2000, II, p. 548). Esta concepción del arte, nutrida de una reflexión nacionalista propia y matizada con la inconformidad del acontecer político del país, hizo que en Abraham Valdelomar prevaleciera uniones de contrarios en su modo de ver el mundo, en su modo de actuar y en su modo de operar: el esteta es también ideólogo que se convierte en el ejecutor del cambio; el *dandy* que se mezclará directamente con la problemática cultural, social y política y que dedicará sus últimos años a recorrer el interior del país para conocer su geografía y hablar con los jóvenes sobre la búsqueda de la identidad nacional.

⁴⁵ Patricia Castillo refiere la idea del servilismo en Valdelomar como “la afección más grande que le sucedería al Perú” (p. 47). El tercer cuento chino tiene como tema principal el servilismo.

Es en el tercer capítulo de este libro donde Patricia Castillo aborda el encuentro de la plástica en la prosa de Abraham Valdelomar para describir cómo contribuyó en mejorar estéticamente la caricatura política, sin dejar el tono burlesco, mordaz y “sutilmente agresivo” en su narrativa, cuando tiene que describir ambientes, características psicológicas de sus personajes. Al respecto, dice:

Creemos por lo mismo, que fue un momento importante el hecho de este encuentro paralelo ya que marcaría el posterior trabajo narrativo, aguzando su visión crítica hacia la política y más aún, después de su afiliación al partido de Billinghurst. (p. 58)

Castillo hace un recorrido por la obra valdelomariana para describir el empleo de la plástica en todos los géneros literarios (drama, narrativa y poesía) y en todas las formas literarias (lo cómico, lo bello y lo sublime) que emplea el artista iqueño en su producción artística; así, llega a las siguientes conclusiones que compartimos: su característica unísona es la búsqueda de la belleza como concepción totalizadora; se interesa en que el lector entienda su mensaje y por ello, la visión del paisaje urbano que emplea y de las costumbres citadinas, son en tono reflexivo y desenfadado, y al mismo tiempo, ligero y humorístico; conservando siempre la esperanza que los malos hábitos políticos cambien en virtud de la formación educativa del ciudadano, “a fin de cuentas, es el principio de formación como base de superación del ser humano” (p. 68).

Es importante destacar “la originalidad del tema y el tratamiento del texto en el lenguaje evidentemente cromático para la descripción del instante” (p. 88), características propias de los cuentos criollos, en especial de “El Caballero Carmelo”, con los que Valdelomar logra alcanzar la posibilidad de una literatura nacional, propia y auténtica; con ello, se da inicio a la trascendencia de su obra, descriptiva y reflexiva, al entender de Patricia Castillo.

Esta reflexión que ejerce en su literatura, en particular en el género de la caricatura, evidenciará su análisis crítico, social y político de la época en que vivió el autor y es la sugestión metafórica que emplea a lo largo de su trabajo lo que la hará analizable en cualquier era.

En ese sentido, concordamos con Patricia Castillo al creer que “muchos elementos que conformaron una época en particular, pueden ser reconocidos por los connacionales y no solo por los coetáneos” (p. 89). A nuestro entender, esto es lo que pasa con los cinco cuentos chinos:

Tal es el caso de la prosa valdelomariana que distingue patrones que, a la postre, no han cambiado mucho e incluso parecieran ser los mismos en nuestra época actual. Lo que evidencia en ella un afán depurador de todo aquello que merezca ser modificado, todo bajo la absoluta atención del lector. De allí que muchos de sus cuentos y

muchos de sus artículos trasciendan y pueden ser estudiados a partir del humor, la filosofía, la psicología y la historia. (p. 90)

Este es el legado del Valdelomar ideólogo, del crítico rebelde del Perú y de sus gobernantes que serán caricaturizados en muchos de sus cuentos, contrastados con la figura de Guillermo Billinghurst, a quien exalta en comparación de los malos políticos. Y, precisamente, son en los cuentos chinos donde creemos que Valdelomar no se limita a la caricatura del personaje, sino que va más allá y así lo explica Castillo en el apartado que destina en su libro sobre la sátira y la caricatura en la obra valdelomariana:

Estéticamente su sátira es un manifiesto secuencial de la historia peruana y es evidente que quiere provocar un juicio consciente. Su obra guarda un valor ético como cuadro a partir de la representación nacional, acusando en ella la lejanía de sociedad ideal y resalta más bien las desavenencias, miserias, debilidades, etc., valiéndose de lo cómico y lo grotesco del panorama. Mas no deja, por lo mismo, la percepción de cómo debiera ser la sociedad peruana. Expone, abiertamente su impresión, provocando contrariamente a la mera sátira, un sentimiento reflexivo y valorativo a través del contraste de temas y personajes. (p. 97)

Es decir que en la crítica feroz que desarrolla Valdelomar sobre la inestabilidad política del país, mantiene la esperanza del cambio y exhorta a ejercerlo.

En “Sátira y humor político en la caricatura y la fantasía: caricaturización literaria”, Patricia Castillo hace un análisis de los cuentos chinos. A continuación, presentamos un resumen de su postura analítica relacionados a los puntos con los que coincidimos en su estudio:

- a. La caricatura encaja perfectamente al estilo satírico de Valdelomar. Es la mejor forma de exponer a los personajes, haciéndolos grotescamente visibles: trabaja la transformación fisonómica de acuerdo a las carencias morales de cada uno de sus personajes.
- b. Enmarca en la fantasía la sátira de sus cuentos chinos, en donde se parodia la historia política nacional; vuelca todo su ingenio agudo y crítico pero a la vez esperanzador, reflexivo.
- c. La sátira es el aspecto político de la literatura, desarrollado íntegra y detalladamente como medio de reforma necesaria para influir en la vida pública del país.
- d. A lo largo de los cinco cuentos que contiene esta saga, construye una sátira histórica desde la inicial colonización de Siké por los manchúes (conquista española en el Perú).

- e. Como es evidente el caos, satirizado en Siké, Valdelomar describirá la anarquía social que ocasionaron los políticos de la entonces naciente República.
- f. Describe las características arbitrarias del tirano como personaje; y, con un grado de culpa, las de las propias gentes por su aceptación.
- g. Específicamente estos relatos estuvieron destinados a castigar literariamente la deslealtad del coronel Benavides hacia el presidente Billinghurst, a quien depuso⁴⁶.
- h. El estilo es mordaz y el desenmascaramiento de la revelación de la personalidad “secreta” y expuesta de cada uno de sus personajes en acucioso estudio caricaturesco. Para ello se vale de la ironía para refrescar la tensión de la crítica.
- i. La amalgama de fantasía e ironía, hacen de sus cuentos chinos la caricatura literaria que calza mejor al sistema político. En ellos la estilización plástica es evidente a partir de la caricaturización de personajes y escenarios.
- j. Existe un valor estético en la ridiculización grotesca y las formas ideales del pensamiento que no deja de crear una pauta de belleza ideada en el contraste, lo que demuestra finalmente que la

⁴⁶ Postulamos que los cinco cuentos inician con la crítica al golpe de Estado del coronel Benavides al gobierno del presidente Billinghurst; no obstante, este fue el motivo por el que Valdelomar, en su estado de creador, esteta, ideólogo y, sobre todo, ciudadano demócrata, critica ferozmente a los políticos peruanos.

aproximación a la plástica en su narrativa es definitiva y concluyente. (pp. 99-113)

Nuestra última referencia de estudio sobre los cuentos chinos es el ensayo “Valdelomar vs. Valdelomar. *Hebaristo, el sauce que murió de amor* o el retrato del artista” del joven crítico Johnny Zevallos (2003). En este estudio, se revisa rápidamente los aportes de Luis Alberto Sánchez y de Augusto Tamayo Vargas para marcar los parámetros ya conocidos entre discernir si la prosa de Valdelomar es modernista o posmodernista. Para Sánchez, dice Zevallos, los caracteres exóticos que utiliza Valdelomar en su narrativa son atribuidas a “teorías positivistas ya conocidas en el otrora prestigioso crítico literario” (párr. segundo). Para Tamayo, Valdelomar “forjaría el posmodernismo”.

No obstante, se hace referencia a un tercer aporte crítico sobre la obra de Valdelomar, el del estudioso de la historia literaria, Carlos García-Bedoya, quien la ubica en el periodo de crisis del Estado oligárquico; “ello responde al hecho de que el escritor iqueño incorpora nuevos sujetos en la literatura peruana a partir de marcos socioculturales distintos: costumbres, habla popular, etc.” (párr. cuarto).

Zevallos va más allá y agrupa aquellos relatos de Valdelomar donde se configura una representación abstracta de espacios y tiempos fuera del contexto propio del narrador (China, Estados Unidos, el Tahuantinsuyo), es decir, incide en los “nuevos sujetos” en la literatura peruana que poseen el sello valdelomariano: la

presencia de una estética modernista y el carácter testimonial del discurso ficcional.

En ese sentido se hace referencia a los cuentos chinos como propios del relato modernista donde “el sujeto representado construye una imagen alterna a la realidad de espacios no experimentados por el autor”. Zevallos explica lo siguiente:

El proyecto narrativo de Valdelomar no pretende legitimar un discurso realista, ni mucho menos histórico; antes bien, los “cuentos chinos”, los “cuentos yanquis”, *Los hijos del Sol*, “La virgen de cera” y “El palacio de hielo” reúnen una perspectiva periférica de los espacios aludidos. La intención de añadir espacios foráneos o primigenios coincide con la estética modernista de autores como Clemente Palma o José Diez Canseco, en donde el sujeto representado construye una imagen alterna a la realidad de espacios no experimentados por el autor. Si bien Palma, Diez Canseco y el propio Valdelomar estuvieron en Europa, prefirieron construir modelos ficcionales insólitos. (p. 2, párr. quinto)

CAPÍTULO 2. HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LOS *CUENTOS CHINOS* DE ABRAHAM VALDELOMAR

El juicio unísono de la crítica literaria señala la gran importancia de Abraham Valdelomar en las letras peruanas, especialmente en el género narrativo, apreciación que compartimos y sustentamos en los capítulos de esta tesis.

Hemos precisado, además, que la característica “unión de contrarios”, tomada del ensayo de 2007 de Ricardo Silva-Santisteban sobre los cuentos chinos, especifica que en Valdelomar coexisten a lo largo de su vida dos facetas: “la esteticista, que podemos asimilar al modernismo, y la moderna que podemos asimilar a la posmodernista” (p. 93).

En el capítulo anterior hemos citado los aportes que la crítica literaria ha realizado a estos relatos, de los cuales podemos colegir que la obra de Valdelomar se inscribe básicamente en el modernismo, tal como se vislumbra en sus primeros poemas y cuentos; su elitismo y su inquietud por abrirse a nuevos temas lo hacen un modernista terminal o un postmodernista. Justamente, el movimiento que lidera, “Colónida”, representa en realidad una etapa de transición de la literatura peruana donde se yuxtaponen las fuerzas tradicionales con las de renovación.

En este sentido, los cuentos de Valdelomar se inscriben en un fecundo proceso de tránsito entre dicho movimiento y el posmodernismo propiamente dicho. Por ello, creemos importante señalar en primer lugar, los elementos modernistas y posmodernistas en los cuentos chinos y, además, centrarnos en las estrategias narrativas y postulados que ha empleado el autor, análisis que nos permitirá definir el tipo de cuentos que son estos relatos.

2.1 Elementos modernistas y postmodernistas en los *Cuentos chinos*

La literatura hispanoamericana del siglo XIX y de inicios del siglo XX obtuvo su mayor reconocimiento con las obras renovadoras de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Gutiérrez Nájera, iniciadores del movimiento artístico intelectual de Latinoamérica durante los años 1895-1915: el modernismo.

Las diversas propuestas de los estudiosos del modernismo coinciden unánimemente en que no se le puede estudiar aisladamente, centrándose en un solo género o corriente literaria, puesto que es un movimiento que reúne y combina rasgos y tendencias estilísticas que convivían paralelamente: decadentismo, simbolismo y parnasianismo franceses (aunque también coexistió con el romanticismo, el realismo y el naturalismo). Por lo tanto, al modernismo literario hay que estudiarlo como un movimiento estético-ideológico que sacudió al

artista y al intelectual de la época; se debe rescatarlo de esa falta de interés que ha mostrado la crítica (por ejemplo, por la novela modernista), señalando que “a la falta de una concepción teórica refinada del modernismo, que no sólo [sic] subraye la profundidad del efecto de este movimiento sobre el quehacer literario siguiente, sino que además explique los mecanismos mediante los cuales el modernismo causó su efecto” (González, 1987, p. 17).

Entonces, el modernismo es el movimiento sociopolítico, económico y cultural que nace en el siglo XIX, y que en términos literarios se caracteriza por la tendencia a rebelarse contra las normas estéticas imperantes de la época, orientadas a la transformación del lenguaje poético “y un poco más tarde, del modo de escribir poesía” (Bravo, 1979, p. 37). Esta rebelión es connatural al significado mismo de lo moderno o de la modernidad, que va desde la oposición cíclica de lo “viejo y lo nuevo” hasta la oposición de “la tradición”.

Todos los géneros literarios tuvieron protagonismo con el modernismo, pues se proyectó en el texto la “modernización” de las ciudades capitales de Latinoamérica que reflejaban la transformación interna de sus sociedades, la cual se trasladó al terreno de la narrativa: el modernismo permitió darle rango artístico a la crónica, autonomía ficcional a la novela, y a la poesía, un carácter cosmopolita; es decir, fue una nueva forma de entender la expresión literaria. A partir de esta nueva concepción de arte literario (estético y estilístico), la narrativa estará delimitada

por la innovación de las formas, con nuevas y modernas estrategias en la aplicación del estilo.

La novela y el cuento modernista son los géneros literarios que han sido estudiados por la crítica literaria en el género de la prosa. Por ello, creemos importante recopilar las principales características estudiadas por estudiosos como José Antonio Bravo, Mario Castro Arenas, Aníbal González y Klaus Meyer-Minnemann⁴⁷ sobre el cuento modernista:

- a. Insatisfacción con el estado de la literatura de aquella época.
- b. Transformación del estado poético: la prosa dejó de ser solo un instrumento para narrar un suceso.
- c. Esteticismo y búsqueda de la belleza.
- d. Cosmopolitismo.
- e. Romanticismo, realismo y naturalismo se dan paralelamente con el modernismo en la prosa. El héroe modernista era el artista (o sencillamente el hombre).
- f. El modernismo siente la barbarie de sus compatriotas y se refugia en un mundo exótico.
- g. Tendencia mórbida, pesimista, melancólica.
- h. Culto por la aristocracia de la forma.

⁴⁷ Confróntese: “La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de ‘fines de siglo’: puntos de contacto y diferencias”. En K. Meyer-Minnemann, *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987; A. González, *óp. cit.*, pp. 249-250; J. Bravo, *óp. cit.*, p. 33; M. Castro, *La novela peruana y la evolución social*. Lima: José Godard Editor, 1967; p. 126.

- i. Escepticismo y angustia existencial.
- j. La idea de la representación de la realidad contemporánea en el mundo ficcional.
- k. Calidad de exótico: cuando su campo de acción elige una situación del pasado histórico o a veces también mítico, en un mundo geográficamente fabuloso.
- l. El argumento es más intimista, se centra en las sensaciones y sentimientos del protagonista.
- m. El argumento está centrado, casi de manera exclusiva, en la historia del protagonista.
- n. El medio artístico como medio de protesta contra la carencia del medio ambiente.

De acuerdo con las características descritas, el arte modernista estuvo delimitado por la innovación de las formas, así como por la presencia de nuevas y modernas estrategias en la aplicación del estilo. En ese sentido, Valdelomar es un esteta consciente de que la obra de arte es el resultado de la articulación de diversos elementos.

De acuerdo a lo señalado en el capítulo anterior por Gabriela Mora (1996), el cuento modernista tuvo una incipiente acogida por la crítica literaria. En el caso de Valdelomar, comprobamos la veracidad de esta realidad. Por ejemplo, el estudio de Enrique Pupo-Walker (1993) sostiene que el relato modernista ocupa un lugar

principal en el desarrollo de la narrativa de ficción peruana que inicia con influencia del romanticismo (Ricardo Palma) pero, también, de la literatura norteamericana (Edgar Allan Poe o Henry James, por ejemplo). Este desarrollo y evolución del cuento de fines del siglo XIX y comienzos del XX marcará la modernización de la literatura hispanoamericana y del cuento como género particular.

Cabe mencionar que Alberto Escobar propone una definición a través de la cual se puede identificar el aspecto formal y estructural del cuento modernista peruano, señalando la presencia de imágenes cromáticas que reproducen paisajes, escenarios o personajes para luego centrarse en la acción. El modernismo se caracterizó por crear atmósferas, describir detalladamente lugares y sensaciones que esos mismos causaban en los distintos personajes. Este es uno de los rasgos que aparecen con más fuerza y frecuencia en la sátira política de los *Cuentos chinos*. Estos relatos presentan, en detalle, a la pequeña aldea de Siké, a través de descripciones que establecen un contrapunto entre la edad de oro de la aldea y la decadencia de la misma producida por la llegada del traidor Rat-Hon al poder, como en el tercer cuento de la saga, “El peligro sentimental o sea la causa de la ruina de Siké”:

—Esto que ves, Chin-Fú, desmoronado y polvoriento; este desolado rincón, entre los muros rotos de cuyos palacios anidan los búhos y crece la yerba, fue la gran aldea de Siké, la sentimental. Siké era

antigua, tenía noble pasado, abundante riqueza, fina y culta sociedad, academias y templos, hermosas mujeres y hombres de bien. (Valdelomar, 2000, II, p. 265-266)

Otro rasgo fundamental del modernismo presente en esta obra es la descripción cromática de los caminos, calles y plantas de la aldea, la cual otorga un carácter sumamente lírico a diversos pasajes de los relatos. Así, en “El hediondo pozo siniestro o sea la historia del gran consejo de Siké”, se detalla lo siguiente:

(...) Buda, el admirable padre de la sabiduría, el dispensador de beneficios, el que hace florecer los crisantemos en la primavera, y rompe el broche verde por donde surgen, en los lagos tranquilos, las blancas flores del loto frágil, bajo el cielo hondo y azul, en los paisajes multicolores de las comarcas chinas. (p. 264)

En este caso, la reiteración de adjetivos que resaltan los colores del paisaje sirve para presentar a la aldea china y a sus divinidades, e iniciar la contextualización del relato. Que el autor haya elegido ambientar el cuento en una aldea china se relaciona, evidentemente, con el exotismo, característica de los relatos modernistas; no obstante, da origen a la sátira y a la crítica de la decadencia moral de los habitantes de la aldea. Ello evidencia también el afán de los escritores modernistas por romper los límites de la alusión nacional, a veces cerradamente regional, para intentar la universalización (idea que sostiene

Cornejo Polar). Cabe señalar que en todos los relatos se habla “del tiempo de estas historias” y se repite esta frase en los cinco cuentos: “allá en los tiempos en que Confucio fumaba opio y dictaba lecciones de Moral en la Universidad de Pekín”, alusión irónica que busca enfatizar el carácter dual y la hipocresía de la sociedad que se critica pero que confiere de cierta indeterminación al tiempo en que se inscribe el relato. Lo que sucedió en Siké puede suceder, entonces, en cualquier lugar, contexto y tiempo.

Otro ejemplo de lirismo se presenta en la descripción con la que cierra el volumen de cuentos:

Eran los envidiosos los peores enemigos de la sociedad, pero como las *fi-ti-ho*, las larvas del cerezo, sólo [sic] podían morder la cañas porque sus dientes eran impotentes para penetrar en la madera fina de los árboles nobles, que embellecen con su copudo ramaje, los valles multicolores y perfumados que extienden, no sólo en la gran aldea de Siké sino en todo el inmenso territorio de la China, desde las heladas regiones de la Manchuria, hasta los cielos tropicales y pantanosos de Yunnan, donde florecen los lotos, a la primera sonrisa luminosa de la dulce primavera naciente. (pp. 274-275)

En la obra narrativa de Valdelomar, el lirismo de las descripciones y el exotismo de las imágenes están acompañados de una renovación en las técnicas y los

temas de sus cuentos, haciéndolos auténticamente suyos, tomando como punto referencial a E. A. Poe para adaptar esa técnica narrativa a su propio relato.

Justamente, la obra de Poe se caracterizó por producir una atmósfera particular en la historia narrativa; utilizó, además, un método en el que la reproducción de sonidos y la descripción sensorial de los olores, la presencia del horror vivido, el recurso a las alucinaciones o la llamada al misterio permitieron que el lector se inmiscuya en la escena y la viva en carne propia, sin recurrir a detalles accesorios. Todo en su narrativa contribuye a producir ese efecto deseado de misterio, fatalidad y superstición, un efecto gradual de desaliento y horror, repulsivo y fascinante al mismo tiempo. (Englekirk, 1934, p. 112)

Obsérvese el siguiente fragmento del cuento “El peligro sentimental o sea la causa de la ruina de Siké”:

(...) e induciendo a Chin-Fú, emprendió el camino por los matorrales solitarios, hacia el centro de la despoblada plaza de la gran aldea, mientras la luna filtraba sus rayos violados por entre las ramas de los sicomoros y ponía en la tierra, sobre las hojas secas y quebradizas, la fantasía nítida de una blancura rota, tal como sobre el mar juega de vez en cuando la espuma de las olas que se debaten contra las costas rocallosas, y que, cambiando, inestables, leves y frágiles,

desaparecen inexorablemente en el misterio de la noche.

(Valdelomar, 2000, II, p. 267)

Otra notable influencia en la narrativa de Valdelomar es Henry James, quien trabajó sus textos de acuerdo a la unidad cerrada y perfecta de la narración; la concentración sobre un dilema moral; la exclusión deliberada y severa de todo lo no esencial; y un aumento gradual de las emociones y acciones por un fenómeno sorprendente.

De otro lado, José Carlos Mariátegui también observa este ímpetu renovador en Valdelomar: “muy moderno, audaz, cosmopolita” (1980, p. 288). En su humorismo, en su lirismo, se descubren a veces lineamientos y matices de la moderna literatura de vanguardia:

Tiene, empero, Valdelomar la sensibilidad cosmopolita y viajera del hombre moderno (...) Del piso 54 de Woosworth pasa sin esfuerzo a la yerbasanta y la verdolaga de los primeros soledosos caminos de su infancia. Sus cuentos acusan la movilidad caleidoscópica de su fantasía. El dandysmo de sus cuentos yanquis (...) el exotismo de sus imágenes chinas u orientales (...) el romanticismo de sus leyendas inkaicas, el impresionismo de sus relatos criollos son en su obra estaciones que se suceden, se repiten,

se alternan en el itinerario del artista, sin transiciones y sin rupturas.

De muchas cosas, Valdelomar es descubridor. (pp. 289-290)

Los fragmentos de los cuentos chinos seleccionados como ejemplos de la prosa modernista en Valdelomar conviven en paralelo con los rasgos que definen al posmodernismo que pasaremos a descifrar a continuación.

Al igual que el modernismo, el movimiento posmodernista ha sido problematizado desde las diversas ventanas ideológicas debido, en primer lugar, al sentido polémico que para algunos tiene el término; vacío para otros, con significados varios e intencionalidades que cambian de una disciplina a otra y entre distintos escritores. Por ello, es importante revisar estudios y entender este movimiento con el fin de arribar a nuestra hipótesis.

Para Steven Connor (2002), el posmodernismo designa una serie de aportaciones al arte, la cultura y la literatura en la segunda mitad del siglo XX, cuyo punto de referencia y de partida serían las diversas formas de *Modernism*⁴⁸ que florecieron en las artes y la cultura de Europa en la primera mitad del siglo.

En ese sentido, debemos empezar a entender que la posmodernidad está concebida como el fin de una etapa socioeconómica cultural modernista que imperó durante mediados del siglo XIX y la primera mitad del XX, aquella marcada

⁴⁸ Entiéndase la diferencia con el modernismo hispanoamericano. El término *Modernism* es el movimiento que nace en Europa.

por el advenimiento de la sociedad postindustrial y la globalización económica. Así, la transformación posmodernista se verá reflejada en la literatura, por ejemplo, como la búsqueda del discurso reflexivo.

Para el reconocido estudioso y catedrático Carlos García-Bedoya (1993) es posible descifrar dos enfoques en torno a la posmodernidad. En el primer grupo se pueden incluir a aquellos que la conciben como un periodo, ya que existen elementos claros con los que se percibe que la posmodernidad es el periodo que marca el fin del proyecto modernista.

En el segundo grupo, García-Bedoya distingue a los que definen el posmodernismo como una corriente estética, es decir, una prolongación del “vanguardismo” (Lyotard, por ejemplo), “diferente” a la del *Modernism* y sus vanguardias (como John Barth). Citando a Umberto Eco, García-Bedoya expresa una tercera variante: la “constante artística suprahistórica” que no se puede delimitar cronológicamente, y que es más bien un tipo de “categoría espiritual”. Aquello de que cada época puede tener su posmodernismo/posvanguardismo.

Tras estas reflexiones, el crítico peruano incide en que el posmodernismo no es una escuela artística ni una corriente de pensamiento, “sino un espacio cultural en tensión”, históricamente determinada dentro del que actúan diversas “fuerzas culturales” que están “subordinadas a la hegemonía de un dominante cultural”.

Cuando hablamos del posmodernismo hispanoamericano, el que surge propiamente en la segunda mitad del siglo XX, nos referimos al movimiento artístico cultural (o espacio cultural) que introduce nuevas técnicas discursivas, como es el caso de la literatura testimonial o de la poesía conversacional. En este punto creemos importante señalar algunas características, códigos y recursos que utiliza el discurso posmodernista en la narrativa literaria. Para ello nos apoyaremos en el balance teórico que ha realizado Mauricio Zabolgotia (2008) en su análisis sobre relatos posmodernistas mexicanos:

- a) El posmodernismo literario “emerge” como práctica artística y textual que “reacciona” de manera específica “en contra” de las formas establecidas del modernismo superior.
- b) Dentro de él se lleva a cabo una erosión y una pérdida de límites entre la “cultura superior” y la “cultura popular o de masas”.
- c) Dentro de sus textos literarios hay rasgos formales –retóricos, pragmáticos, estilísticos, textuales– relacionados con la “cultura” y con un “nuevo tipo de vida social” y un “nuevo orden económico”: el de la “posmodernidad”.
- d) Las “luchas sociales”, reflejadas como temas, motivos, trasfondos o simples contextos en las obras del posmodernismo, ya no son el resultado de la oposición entre “trabajo y capital”, sino que son de orden “religioso”, “cultural” y “psíquico”.
- e) La “posmodernidad” es un tipo de “lógica cultural” que reacciona ante el proyecto inconcluso de la imposición modernista. Por ello, en los textos del

posmodernismo se manifiestan la “desilusión” y el “engaño” de dicho proyecto fallido. Además, en los mundos creados por él se manifiestan sentimientos y realidades de “opresión”, “explotación”, “alienación”, “deshumanización” y “destrucción” como respuesta al fallo en las promesas de desarrollo y libertad de la modernidad.

- f) En sus prácticas artísticas se presenta una “imposibilidad de establecimiento de reglas artísticas válidas”, lo cual manifiesta “eclecticismo” y “secularización de los valores”.
- g) Como consecuencia del conflicto “modernidad/posmodernidad”, en la práctica del posmodernismo se refleja una sensación de que “ya no hay futuro y todo es presente”, así como un “cambio en las categorías espacio-temporales”.
- h) El posmodernismo “mantiene”, “retoma” y “promueve” nociones, prácticas, principios y actitudes de la vanguardia. Dentro de “lo literario”, un afán “experimental” es retomado por muchos autores en cuanto a elementos estilísticos, estéticos, retóricos y discursivos.
- i) Dentro del posmodernismo literario se practican rasgos y discursos estilísticos y discursivos que provienen del “escepticismo”, el “desaliento”, el “sarcasmo”, la “incertidumbre espiritual”, el “anti-realismo”, una “visión apocalíptica de la historia”, tendencia a la “reflexión” y al “caos”.
- j) Dentro de las novelas y relatos del posmodernismo latinoamericano se lleva a cabo una “ficción” como “metaforización” de una “microhistoria” local y psicosocial relativa a un personaje o un grupo reducido de personajes,

muchas veces “marginales”. Esto en contraposición a la “ficción” moderna que es colectiva, de historias “nacionales” y hasta “continentales”. Ahora se narra lo “doméstico”, lo “urbano”, lo “individual”.

- k) Más que la existencia de una “narrativa posmoderna”, existe un “autor posmoderno”.
- l) En la práctica literaria “posmodernista” se da una yuxtaposición entre los “modos” de escritura clásica y moderna. Así, el uso de un narrador omnisciente o la linealidad narrativa ya no son “funciones naturales”, sino “escogidas”.

Resumidas las principales características ideológicas y discursivas del modernismo y del posmodernismo como perspectiva ideológica y discurso literario, es preciso establecer los límites del análisis al que estamos dedicados, indicando primero la línea de vida del autor para poder entender el marco teórico del futuro análisis. Abraham Valdelomar murió en 1919 y los cuentos chinos, si bien fueron escritos entre 1915 y 1916, se publicaron en la edición de *El Caballero Carmelo* de 1918 (meses antes de la muerte del autor). Si tomamos como referencia el tiempo real, no podríamos hablar de un posmodernismo en la narrativa de Valdelomar, toda vez que hemos consensuado que este movimiento se estableció a partir de la mitad del siglo XX (hacia los años sesenta).

Por ello, es preciso reconocer la limitación de los alcances conceptuales y sus respectivas aplicaciones en la narrativa de los cuentos chinos, ya que en el Perú

no se vivió el posmodernismo en las dos primeras décadas del siglo XX, sino más bien, los inicios de la vanguardia, movimiento reaccionario frente al modernismo que se enmarcó hacia la segunda mitad del nuevo siglo. No obstante, postulamos que Valdelomar es el iniciador de las técnicas posmodernistas en el cuento peruano, apoyándonos en las características ya expuestas, pero también a lo descrito por Ricardo Silva-Santisteban en 2007:

Gran parte de lo que escribió se desliza hacia la narración ya sea que se trate de artículos, ensayos o estudios históricos. Valdelomar es lo que se llama un narrador nato y, en mi concepto, no solo es el verdadero creador del cuento peruano y el más destacado de los escritores pos-modernistas peruanos, sino también uno de los más grandes cuentistas peruanos (si no el más grande e importante) sobre todo por el aire de originalidad que se respira en sus cuentos, su variedad, su habilidad para la conducción de los eventos narrativos y por la excelencia de su estilo. (p. 94)

Los cuentos chinos poseen estas características, especialmente en las historias donde se relatan directamente, en tono burlón e irónico a su vez, los hechos concretos que producen la caída moral de la aldea y de sus habitantes, aquellos pasajes donde se vuelven traidores o aduladores del gobernante de turno, envidiosos, mentirosos, ladrones, como en el fragmento citado a continuación:

En el gobierno, el nuevo, falso y artero mandarín, puso punto y raya a todos sus antecesores. No hubo pecado del cual no se le pudiera acusar con fundamento. Apropióse de la hacienda común. Él, que antes no tenía un junco, compró arrozales, adquirió casas, hubo servidumbre; derrochó entre los suyos los bienes de los demás y las contribuciones de los de Siké pasaron a ser cuentas corrientes en los bancos; vendió en ventas deshonestas muchas propiedades del Estado; encarceló a los vasallos, violentó las leyes, ultrajó la libertad, quemó, saqueó, extorsionó, no hubo institución o persona que no tuviera que reprocharle algún manejo innoble. (Valdelomar, 2000, II, p. 260)

Puede decirse que la gran diferencia entre los escritores modernistas y aquellos que dieron paso al movimiento posmodernista, es que estos últimos renegaron del exotismo y los temas fantásticos, inclinándose hacia la realidad inmediata. Buscaron recuperar la emoción de las experiencias del entorno cercano y la vida cotidiana, y retornaron, en muchos casos, a la literatura confidencial e intimista. Al mismo tiempo, esta vuelta a lo cotidiano estuvo acompañada por una refinación lingüística, característica frente a la cual, los escritores postmodernistas optan por una forma de expresión cada vez más clara y sencilla. Aunque cabe señalar que se conservó por largo tiempo el gusto por la musicalidad en el verso y la utilización de imágenes sensoriales. Volveremos al contrapunto entre modernismo y posmodernismo en el capítulo tercero de esta tesis.

2.2 ***Hacia una tipología de los Cuentos chinos***

En el acápite anterior hemos revisado los conceptos y características del modernismo y el posmodernismo, y cómo el continente americano respondió a los cambios propios de la modernidad.

En nuestro caso, el Perú de inicios del siglo XX fue un país con muchas carencias pero en proceso de modernización. Lima era una metrópoli incipiente: la economía y la política no gozaban de estabilidad debido a la mala gestión gubernamental de las autoridades de turno que perdían la perspectiva de desarrollo del país por enfrascarse en discusiones y ataques entre ellos mismos⁴⁹. Es ahí donde la sociedad limeña reacciona, criticando la desidia de los gobernantes sobre las posibles reformas sociales, tecnológicas y políticas necesarias para conducir al país hacia la modernización. “Y es en ese contexto que se van conformando los ejes culturales antes ausentes y el espíritu crítico del ciudadano” (Castillo, 2012, p. 34). Y, en particular, comienza a florecer el despertar de la conciencia del intelectual, del periodista y del artista.

Ellos innovan la prensa ilustrada y se inicia, para la casi incipiente producción literaria en el Perú del siglo XX, elitista en sus inicios, un nuevo periodo de publicaciones, estilos y arte poético que van a representar la realidad (se da prioridad a los artículos sobre los libros). Uno de estos nuevos enfoques lo tendrá

⁴⁹ Recién en 1904, Lima pudo tener acceso al tranvía electrónico.

el diario *La Prensa*, en donde por primera vez los colaboradores son jóvenes provincianos que no pertenecen a las grandes familias limeñas.

Valdelomar, joven colaborador de este diario, como otros tantos autores, hace sus primeros acercamientos a la literatura, colaborando con caricaturas y con artículos, manteniendo un gran interés por los cambios literarios que se sucedían y, claro está, criticando la realidad nacional a través de sus publicaciones que, en su mayoría, estarían circunscritas a la crítica, la ironía y el humor (p. 35); probablemente, técnicas narrativas aprendidas de su aproximación a la plástica, que fue fundamental para enriquecer su universo literario.

Por ello, es importante describir las estrategias narrativas que empleó Valdelomar en estos relatos, las cuales nos permitirán postular su tipología.

2.2.1. Carácter satírico del discurso narrativo

La necesidad del ser humano por representar el universo donde habita, su mundo interno, así como el contexto donde vive y sobrevive, lo han llevado a expresarse de manera innata a través del lenguaje expresivo del dibujo, donde la realidad está encerrada en una imagen y esta resulta convirtiéndose en símbolo de ella.

Los antecedentes de la sátira en el Perú están en esos símbolos que, por ejemplo, plasmó Guamán Poma de Ayala en su *Nueva corónica y buen gobierno*. En una de las múltiples interpretaciones de esa obra del siglo XVII, el autor se muestra como un agudo crítico que pretende replantear el mundo de la Colonia como él lo entiende en contraste al sufrimiento de la población indígena.

Probablemente, Poma de Ayala sea quien inició la larga tradición de la literatura satírica peruana⁵⁰, pasando luego por Ricardo Palma, Juan del Valle y Caviedes, José Pardo y Aliaga, Manuel Asencio Segura, Manuel Atanasio Fuentes⁵¹, entre los principales. Palma, en cambio, buscó elementos de la tradición nacional para “contar la historia de un modo original, a su manera” (Oviedo, 1977, p. 10). Así, regresaba a la historia del Perú para reconducir la senda de la literatura popular,

⁵⁰ Ventura García Calderón (1938) dice al respecto: “Cuando se escriba la historia de la sátira en el Perú habrá que remontarse lejos (...) En los primeros vivaques del conquistador, a la lumbre de la candela mal rescoldada, con la guitarra en brazos como una novia, está el primer peruano satirizando los reveses de la suerte y la pertinencia de su mala fortuna. De las islas del Gallo, de la Gorgona donde Pizarro catequiza a los desanimados, ya salen coplas burlonas a Panamá, escondidas en un ovillo de lana (...) Estos primeros peruanos, estos abuelos de futuros peruanos exhalan ya en coplas su humor satírico (p. 15). Anteriormente a este estudio, encontramos la del joven Luis Alberto Sánchez (2000), quien manifiesta que “la sátira vino a nosotros traída por los conquistadores y ella sirvió para cubrir nuestra impotencia”; además, “no es la genuina orientación de la literatura peruana. Es limeña, si se quiere. Es capitalina” (pp. 35-36). Sánchez hace un recorrido fugaz sobre los autores que emplean la sátira y a Valdelomar no lo menciona en su lista.

⁵¹ No es el propósito de esta tesis profundizar en el estilo satírico de las obras de estos autores; sin embargo, creemos que es oportuno mencionar sus alcances como estrategia narrativa para efectos de nuestro trabajo. Sobre ellos, García Calderón (1938) sostiene que “El costumbrista que surge y madura al lado del satírico, se confunde con él a menudo. En son de burlas describe amorosamente, como Pardo o Fuentes, el paseo de Amancaes o tal o cual aspecto extravagante de la antigua Lima (...) El hermano mayor de la escuela es indiscutiblemente Palma. Sus “tradiciones” son en suma el inventario mejor del costumbrismo nacional (...) Al citar este nombre parece inevitable apuntar el de su enemigo íntimo y adversario vitalicio que fué [sic] González Prada, también maestro de la sátira peruana. Trágica y lamentable bifurcación es ésta de nuestro genio nacional. Desde edad temprana Palma y González Prada encarnan dos aspectos de nuestra sátira como dos máscaras paganas en un templo nacional consagrado a la burla. (p. 17)

aquella que está alimentada por “la doble presencia del espíritu satírico criollo y el sabor castizo” (p. 11). Él descubre y reafirma un estilo diferente a los tradicionalistas de su tiempo. “Palma es el único prosista romántico peruano que tiene clara conciencia del estilo” (p. 11) y ello lo hizo ser único en su tipo de discurso, porque supo valorar la sátira como estrategia narrativa, otorgándole la gracia del arte y estando “convencido de que la esencia de la tradición era la forma, la elaboró con la minucia y el rigor maniático de un orfebre” (p. 11).

José Miguel Oviedo sostiene que el empleo de la sátira en la literatura peruana:

(...) es una herencia literaria que se extiende desde los albores de la conquista española hasta las formas más bien desleídas y espurias del presente. Seguir la historia de la sátira nacional ha sido un modo de hacer historia literaria, y tal vez historia a secas. Para bien o para mal, la sátira ha sido una expresión característica del temperamento literario peruano: **es la única modalidad que ha pervivido, clandestina o notoria, a lo largo de todos los cambios, escuelas y movimientos que han agitado varios siglos de literatura.** En realidad, la sátira ha sido como un bastión de la actitud resistente del espíritu criollo, tanto contra el mero artificio retórico sin raíces y sin conexión con el cuerpo social, como contra la fuerza innovadora de ciertas corrientes literarias. Ha sido (es) la manifestación estética favorita de la pequeña burguesía nacional porque es el vehículo

morigerador que pone de relieve su “buen sentido”, sus gustos tradicionales, su “razonable” equilibrio entre lo nuevo y lo viejo, entre el país y España. (p. 11, énfasis añadido)

Pero además de la tradición y la leyenda como atractivo principal de la Lima de esa época, habría que mencionar el carácter burlón, la ligereza en críticas y comentarios de sus habitantes, en su malicioso ingenio que originó, posiblemente, la aparición de un estilo peculiar en el discurso gráfico, narrativo y poético: el género satírico que iniciara como crítica social y política en escritos como panfletos, epigramas, volantes, mensajes publicitarios de la época en discursos publicados en periódicos. Así, la sátira que ha sido empleada para atacar a las personas e instituciones nacionales llegó a una consolidación en la ciudad misma y ha pasado a tener una función social.

La sátira gráfica se manifestó durante todo el siglo XIX, *“mais cette à la fin de c’est période coïncidant avec la chronologie de la presse humoristique française dont l’heure de gloire est fixée entre 1880 et 1900, que sont fondée les journaux dont la fondation humoristique est la plus remarquable”* (Tauzin, 2007, p. 69).

En su estudio sobre la plástica en la obra de Abraham Valdelomar, Patricia Castillo (2012) incide en que el autor de los cuentos chinos “caricaturiza a través de sus artículos el acontecer diario nacional y mundial en una extensa sátira que intenta, por sobre todo, la reflexión en base al humor” (p. 38), y lo hace en las

principales revistas y diarios de la época: *Aplausos y Silbidos*, *Actualidades*, *Monos y Monadas*, *Cinema* y *El Fígaro*.⁵²

Si bien es cierto que Valdelomar no desarrolló por mucho tiempo el género de la caricatura, podemos afirmar que tuvo un especial aporte en este arte innovador a las letras, a la sátira y a la caricatura literaria para expresar los defectos sociales, midiendo el acontecer nacional a diario. “Y la caricatura, arte noble y sugerente, se amoldará bien a sus propósitos” (p. 91).

La incursión de Valdelomar en la política es decisiva para su visión y misión literarias. Es conocido su afiliación y apoyo a la candidatura de Guillermo Billinghurst a la presidencia de la República del Perú que representaba el no continuismo del Partido Civilista y la apuesta por un cambio total para el país.

⁵² A razón de proporcionar una cronología de las publicaciones caricaturescas que seguían el acontecer político de la época, Patricia Castillo se basa en la secuencia marcada por Rivera Escobar: “surgirán en el espacio señalado como el ‘Periodo Clásico’ (1904-1931), una saga de publicaciones y caricaturas que se mantendrán en el tiempo (...) en 1908, paralelo a la asunción de la presidencia de Augusto B. Leguía, surge la revista *Variedades*, dirigida por Clemente Palma. En 1909 nace el semanario de caricatura *Gil Blas* dirigido por Julio Málaga Grenet, cuyos colaboradores serán Pedro Challe, Miguel Miró Quesada, Teófilo Ibarra, Abraham Valdelomar y José Luis Caamaño (...) En 1912 gobierna Guillermo E. Billinghurst y en ese mismo año se publica el semanario satírico *El Mosquito*, de Florentino Alcorta, que profesa una línea combativa y polémica a favor del expresidente Augusto B. Leguía a lo largo de 1914, 1915 y 1916 (...) En 1914, Billinghurst es retirado del panorama político a través de un golpe de Estado encabezado por el coronel Óscar R. Benavides, quien fue investido como presidente provisorio (...) Asumiendo el Gobierno, por segunda vez, José Pardo el 18 de agosto de 1915 (...) En 1919 Leguía regresa al poder (...) durante el cual el periodismo satírico está casi extinto. Las medidas represivas eran cada vez más enérgicas, tal es así que se expropia *La Prensa* en 1921. En esa coyuntura política, dice Escobar, que muy poco se avanzó en la crítica, la discusión y la caricatura, cambiando el ambiente opresivo solo hacia el fin del régimen en 1930” (pp. 35-37).

En opinión de Osmar Gonzales (2005), la realización política de Valdelomar estaba concentrada en el compromiso a este candidato, de ahí su apoyo decidido, de ahí su cambio en el contenido del lenguaje en su obra; de allí que la crítica comparativa que haría Valdelomar de los políticos de entonces estará predeterminada por la imagen de Guillermo Billinghurst.

Es importante mencionar que Patricia Castillo ha estudiado la sátira secuencial en la obra valdelomariana, donde sostiene el propósito crítico y reflexivo del autor:

Estéticamente su sátira es un manifiesto secuencial de la historia peruana y es evidente que quiere provocar un juicio consciente. Su obra guarda un valor ético como cuadro a partir de la representación nacional, acusando en ella la lejanía de sociedad ideal y resalta más bien las desavenencias, miserias, debilidades, etc., valiéndose de lo cómico y lo grotesco del panorama. Mas no deja, por lo mismo, la percepción de cómo debiera ser la sociedad peruana. Expone, abiertamente su impresión, provocando contrariamente a la mera sátira, un sentimiento reflexivo y valorativo a través del contraste de temas y personajes. (p. 97)

Asimismo, sostiene que la visión del escritor satírico se basa en captar “con agudeza las flaquezas y las debilidades de los hombre públicos, los exhibe con

crudeza o con viva intención crítica y nos deja un testimonio utilísimo como expresión del sentimiento de los contemporáneos”.⁵³

El estilo satírico que emplea Valdelomar en sus cuentos chinos es un contrapunto con el humor y lo grotesco. La caricaturización literaria se convierte así en la forma perfecta de “denunciar” a las autoridades/personajes haciéndolos grotescamente visibles: la hipérbole en la prosa será la elección más acertada del autor para exagerar y transformar los rostros éticos y morales de cada uno de sus personajes, haciendo participar al lector en su reflexión sobre el contexto social expuesto en sus escritos.

En los cuentos chinos, de corte oriental⁵⁴, Valdelomar escogió los nombres de sus personajes con una sugerente equivalencia a personajes y escenarios de la historia nacional, representando en cada uno de ellos lo negativo y positivo de sus individuos, desde el honor hasta la miseria ética que colinda con la corrupción de quienes conforman y construyen la política y el desarrollo del país. Están escritos con un carácter satírico pero también con trozos de prosa decadentista. Es una forma muy personal del autor de hacer literatura política.

⁵³ Nota de Patricia Castillo (2012): Ricardo Donoso. *La sátira política en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1950; p. 8.

⁵⁴ Creemos que Ricardo Silva-Santisteban introduce como antecedente satírico de los cuentos chinos a los textos narrativos de Voltaire: “El tono de los cuentos chinos es satírico y, en ellos, como en las novelas orientales de Voltaire, que enmascaran personajes y sucesos de la sociedad francesa de su tiempo, Valdelomar narra la caída de Billinghamurst y arremete contra los actores que la provocaron” (2007, p. 98).

La relación entre la sátira y la política es más que evidente. La sátira “no es la forma más corriente de la literatura política, pero que, en cuanto pretende influir en la conducta pública, es la parte más política de la literatura”⁵⁵. Ese aspecto político de la literatura es desarrollado íntegramente y al detalle como medio de reforma necesaria en estos relatos.

En ese sentido, Valdelomar se expone como individuo pensante en su afán de influir en la vida pública del país; en su ser observador-crítico que arremete contra quienes conforman y ejercen la política peruana, pero que –aunque utilice cierta hostilidad en sus palabras– busca reflexionar sobre la posibilidad de su corrección. Como viene a ser esta parte de su escritura, en donde a través del humor pretende provocar la reflexión derivada del “sentimiento de lo contrario” (Castillo, 2012, p. 94).

Es importante analizar a la sátira como estrategia narrativa empleada por el autor, recopilando brevemente las características propias de esta figura: Valdelomar recoge el carácter burlón y la ligereza crítica que emplean los individuos de una sociedad, creando una suerte de crítica social y política a través del empleo de este recurso.

⁵⁵ Tomado de la antología de Raúl Rivera Escobar, *Caricatura en el Perú. El periodo clásico (1094-1931)*, s/n.

En los extractos que parafraseamos a continuación, se devela el empleo de esta figura, demostrando así lo descrito líneas arriba y la intención del autor de provocar un juicio consciente en el lector:

Las vísceras del superior⁵⁶:

- a. Con extraordinaria fuerza se alababa la prudencia, la sabiduría, la honradez, la generosidad y hasta la belleza física de Chin-Kau, que era feo; porque los habitantes de Siké parecían hijos directos de Chun-Chun, el dios del Servilismo.
- b. Cada decreto de Chin-Kau era motivo de loas y regocijo público durante los primeros días, pero como los de Siké eran por constitución inconstantes, se cansaron de adular como se habían cansado de guerrear, y un buen día comenzaron por hacer el vacío a Chin-Kau, mas por lo bajo y subrepticamente.
- c. Apropióse de la herencia común. Él, que antes no tenía un junco, compró arrozales, adquirió casas, hubo servidumbre; derrochó entre los suyos los bienes de los demás y las contribuciones de los de Siké pasaron a ser cuentas corrientes en los bancos; vendió en ventas deshonestas muchas

⁵⁶ VALDELOMAR, 2000, T. II; pp. 258-260. En este cuento se narra cómo de llegar a la estabilidad política y económica de una nación, gracias a la correcta administración de su gobernante, hombre probo y trabajador, que es traicionado por su mano derecha, que fue derrocado y a quien se dejó morir. En contraposición, describe a sus habitantes como hombres ambiciosos, belicosos y conformistas. Creemos que en este episodio se refiere al buen gobierno del expresidente Guillermo Billinghurst y a la traición que sufre de manos del coronel Oscar R. Benavides.

propiedades del Estado (...) Su gobierno era como una banda de elefantes pasando por un jardín de crisantemos.

- d. La acción vituperable de Rat-Hon para con el mandarín Chin-Kau, y para el general Ton-Say, hizo escuela en Siké.

El hediondo pozo siniestro o sea La historia del Gran Consejo de Siké⁵⁷:

- a. Éste, que fue un nuevo tirano, llamábase Si-Mo-On. Humilló a los aristócratas, despojó al gobernante natural, dispuso de las rentas públicas a los altos dignatarios de estados que llevaran su nombre, se hizo gobernante vitalicio, pagó a sus soldados sumas fabulosas por servicios de guerra, y un buen día se marchó después de haber humillado muchos nombres, franqueado muchas alcobas y suprimido algunas vidas ilustres. Sin embargo, los de Siké, que no pudieron olvidar nunca su origen de esclavos manumisos, lo proclamaron “el gran genio protector y alado, libertador magnánimo y dios titular de Siké”, le levantaron estatuas de bronce y le cantaron himnos rítmicos y épicos.
- b. Una de las cosas en las cuales consistía el gran orgullo de este vano pueblo de Siké, era su Gran Consejo (...) El Gran Consejo de Siké, llamado también Chun-Gau-Loó –que quiere decir el

⁵⁷ Valdelomar, *óp. cit.*, pp. 261-264. En este relato se describe la historia del Gran Consejo de Siké que es la metáfora del Congreso de la República. Se arremete ferozmente contra los miembros que lo conforman, los llamados “hijos del Servilismo”, gente carente de patriotismo y de otras virtudes elementales.

pozo hediondo— era una agrupación ineficaz y heterogénea de hombres de todas las tribus, de todas las castas, de todos los aspectos y de todas las tendencias (...) los había leprosos de cuerpo y alma; los había que vendían sus votos por un puñado de arroz, o por un yen; los había, en fin, que no teniendo qué vender, vendían a sus compañeros.

- c. Y bien, ¿qué dispuso el Gran Consejo para vengarse de Rat-Hon? Pues hacerlo gran Mandarín, concederle inmerecidos títulos militares y adularlo servilmente durante su mandarinato.

El peligro sentimental o sea La causa de la ruina de Siké⁵⁸:

- a. Estaba germinando entre sus muros una civilización maravillosa. El porvenir le sonreía, y, sin embargo, en sus entrañas un mal indefendible y recóndito roía su organismo, igual que el *chisick*, el conejo negro, roe las raíces dulces del cerezo blanco florecido. Siké había sido primero un patriarcado ideal hasta que llegó la conquista de los manchúes, que la transformaron en la más rica y magnífica de sus colonias. Les inculcaron su religión, sus costumbres, los dominaron y los tornaron fantásticos, amanerados y serviles.

⁵⁸ Valdelomar, *óp. cit.*, pp. 265-267. El narrador cuenta cómo era la aldea de Siké, poesía “un noble pasado” pero también “desacertados gobernantes que la llevaron a la ruina”. Se detiene en describir al enemigo del pueblo que fue “el sentimentalismo” y que por él perdieron guerras y regalaron territorios, perdonaron ofensas, no lucharon por los ideales; es decir, eran flojos, cobardes, sin visión, sin derrotero. Creemos que es un ejemplo del futuro oscuro, de la visión apocalíptica que le espera al país tras el golpe de Estado perpetrado en contra de Guillermo Billinghurst.

- b. Después vinieron los mandarines tiranos, las revoluciones, las guerras oprobiosas y lo esencial: el sentimentalismo, que fue el enemigo de la gran aldea. Porque los de Siké eran desvergonzados, abyectos, chismosos, desleales, intrigantes, egoístas, interesados, lascivos, inmorales, golosos y desdentados, pero antes que todo eran sentimentales. Su sentimentalismo les hizo ganar guerras y regalar los territorios conquistados, hacer prisioneros y perdonarles la vida, tener ladrones políticos y disculpar sus fechorías.

Los Chin-Fu-Tón o sea La historia de los hambrientos desalmados:⁵⁹

- a. En Siké (...) había, como sabes, un Gran Consejo, llamado el Pozo Siniestro, alrededor del cual giraban todas las pasiones y todos los apetitos de los abyectos pobladores de Siké. No faltaban algunos hombres probos, pero en pequeño número, por lo cual eran incapaces de contrarrestar las perniciosas maquinaciones de los *chin-fu-tón*, de igual que una débil valla de bambú no puede detener al impetuoso impulso del río.
- b. Algunos hombres de Siké cuando no tenían otra cosa que hacer en la vida, careciendo de un yen para dormirse con una pipa de opio, se dedicaban a *Chan-Laá* es decir a políticos y una vez en

⁵⁹ Valdelomar, *óp. cit.*, pp. 268-271. En este cuarto cuento, Valdelomar se centra en describir la personalidad, comportamiento y alma de los personajes que hacen política sin vocación, con el único propósito de enriquecer sus bolsillos.

la política se hacían *chin-fu-tón* (que en el clásico idioma de los dioses, quiere decir los *hambrientos desalmados*). Así conseguían ciertas posiciones. Otros, más ávidos, se iniciaban directamente de *Sac-Chay*, o gobernadores de provincias, protegidos por algún miembro del Gran Consejo; y otros se dedicaban solamente a adular a los magnates.

- c. El *chin-fu-tón* se sale de un partido e ingresa en el partido enemigo, por conveniencia; es temible porque no tiene nombre, ni reputación que perder, por ello nada puede amedrentarlo; carece de pudor; se vende; es cínico y temerario.

Whong-Fau-Sang o sea La torva enfermedad tenebrosa:⁶⁰

- a. En Siké la envidia era el símbolo y la característica del espíritu nacional. La falta de talento, la honestidad y de circunspección; el olvido de la sana moral de los antepasados; la carencia de sanción, la falta de grandes virtudes privadas y colectivas, hicieron que en Siké la torva enfermedad produjera espantosa cacería.
- b. Así, pues, sólo [sic] recae la torva enfermedad en quienes no tienen en la vida nada que se les haga halagadora. En Siké los

⁶⁰ Valdelomar, *óp. cit.*, pp. 272-275. El último cuento de esta saga presenta una crítica sobre lo contrario a lo correcto, a la norma, a lo que debe ser. Valdelomar describe otra de las características del ciudadano (peruano), sobre todo del político: la envidia. Con ella se hace evidente la gente honesta de aquella que está enferma de poder.

pobladores honestos eran el alimento de los enfermos de envidia.

Estos fragmentos, compilados de los cinco cuentos chinos, confirman la noción de sátira que enuncia Linda Hutcheon (1985), al sostener que la sátira va encaminada en dirección de una realidad fuera del contexto literario, privilegiando, entre otras cosas, la exageración caricaturesca con el objetivo de acentuar su mensaje crítico-moralizador (pp. 43-44). En ese sentido, estos relatos están impregnados de un carácter satírico, con clara presencia de caricatura política, de reflexión sobre la base del humor y de la ironía

2.2.2. El humor como reflexión

Abraham Valdelomar fue escritor, pensador, ideólogo y hasta político; fue un alma incansable en la búsqueda de la reforma literaria y un inconforme con el acontecer diario del Perú. De allí su ímpetu por intentar resolver la problemática cultural, social y política, a través de una nueva forma de hacer literatura.

Decía Valdelomar sobre su quehacer artístico a inicios del siglo XIX:

Nosotros trajimos a la burda literatura nacional el valor *ironía*, el valor *sugerencia*, el valor *verdad*, el valor *síntesis*, el valor *análisis*, el

valor *misterio*, el valor *silencio*, el valor *emotividad*, el valor *humor*, el alto *humour* que nadie conocía y que aún muchos ignoran. (2000, II, p. 58)

Ese “humor” al que se refiere, “que nadie conocía y que aún muchos ignoran”, buscaba la reflexión como sentimiento contrario a la mera burla, es decir, “como efecto de abstracción y construcción” (Castillo, 2012, p. 49). Valdelomar pretendía que a través de la sátira y el humor, el lector pueda captar la ironía, la sugerencia y, en ese sentido, el análisis, la reflexión, la crítica que él ofrece al lector.

Él es consciente de ser el primer escritor en aportar a la literatura nacional, el humor, “el valor humor”, centralizando las debilidades humanas en un tipo de literatura donde se ridiculiza a personajes y hechos propios de entonces.

Para Valdelomar, la concepción del arte –de las tres formas de arte: lo cómico, lo bello y lo sublime– es la búsqueda armónica de la belleza. Por ello, en el trabajo de su literatura caricaturesca, perfila muy bien su particular empleo de la metáfora sugestiva para evidenciar su análisis crítico, social y político, que ha permitido que sea perdurable en el tiempo y analizable en cualquier época.

En opinión de Silva-Santisteban (2007), el humor es, dentro del género cómico, el que más abunda en la creación literaria de Abraham Valdelomar, entre los que

destacan sus ensayos dedicados a varios animales, las crónicas y entrevistas que realizó y que fueron publicadas en diferentes plataformas de la época. (p. 96)

En ese sentido, no debe sorprendernos que la publicación de los *Cuentos chinos*, conlleve una carga humorística, cuya calidad trasciende el desarrollo de la historia narrada sobre la República peruana (en los cuentos, la República del Siké), en cuanto a su psicología, idiosincrasia, entre otros aspectos.

En el acápite anterior hemos revisado la sátira como una de las estrategias narrativas que empleó Valdelomar en los cinco cuentos chinos para dar sentido a su forma de hacer literatura política con ribetes de humorismo. Efectivamente, la sátira es una figura que cumple con ello. No obstante, encontramos otros recursos que emplea el autor, de acuerdo al propósito que persigue:

La hipérbole

Entendemos por hipérbole a la figura semántica ligada a la valoración subjetiva del hablante que se caracteriza por la “sustitución de significados con exageración que rebasa llamativamente los límites de lo verosímil” (García, 2000, pp. 54-55).

La hipérbole en prosa es la figura que emplea Valdelomar para escribir los cinco relatos chinos y subrayar la sátira y con ella, su mensaje:

Las vísceras del superior:

–Por los arrozales sagrados de Kay-Pen; por las sabias máximas de Confucio; por los crepúsculos rosados de Haytay; por todos los cereceros en flor de los siete cielos; por los colmillos del elefante gordo de Buda, ¿cómo puedes concebir, gran general y padre y jefe mío, que yo pueda conspirar contra la estabilidad del magnánimo sabio Chin-Kau a quien acabo de pedir puestos para los míos?
(Valdelomar, 2000, II p. 257)

“El hediondo pozo siniestro”:

(...) era capaz de vender su alma por un mimpau; su cuerpo por un nido de golondrinas; su honor, por una torta de sesos de murciélago; era un chino infecto; no había por dónde cogerlo. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 264)

“El peligro sentimental”:

Tu-Pay-Chong, que significa “el que se hace el loco”, llegó a ser gran ministro de negocios extranjeros y su paso por el Estado dejó la misma huella sombría que deja en el mar amarillo la excreción del pez infecto. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 267)

“Los Chin-Fu-Tón”:

Estos *chin-fu-tón*, si no eran muy poderosos en el mandarinato y en el Gran Consejo de Siké, eran siempre suficientes, pues bastaba, como he dicho, uno solo para causar la ruina de cualquier Estado. Son como la sarna, la lepra y el escorbuto, agregados al hambre, la revolución y el arroz salado. ¡Puf! (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 270)

“La torva enfermedad tenebrosa”:

Entre los más graves defectos que ensombrecían el alma de los habitantes de Siké (...) existía uno, llamado *whong-fau-sang*, o sea, la torva enfermedad tenebrosa, que corresponde a lo que los occidentales llaman la envidia. Era esta enfermedad lacerante, epidemia mortal más terrible que la peste negra y contra la cual eran vanos todos los remedios de los médicos y todos los consejos profundos y sabios de los filósofos. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 259)

La ironía

Figura semántica cuya “expresión en torno de burla de una significación contraria (o diferente) a la del enunciado, que se pone de manifiesto por el contexto o la pronunciación, el gesto, etc.” (García, 2000, p. 56).

Esta figura retórica también es visible en los cinco relatos que conforman los *Cuentos chinos*, como demostraremos a continuación:

Las vísceras del superior:

¿Cómo puedes concebir, gran general y padre y jefe mío, que yo pueda conspirar contra la estabilidad del magnánimo sabio Chin-Kau a quien acabo de pedir puestos para los míos? Tu reproche entristece mi alma (...) ¡Ay! ¡Yo me muero de pena! (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 262)

El hediondo pozo siniestro:

Una de las cosas en las cuales consistía el gran orgullo de este vano pueblo de Siké, era su Gran Consejo. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 264)

El peligro sentimental:

El jefe de los luchadores, cuya gran inteligencia y honradas miras eran dogma de fe en Siké, tenía, no obstante, el grave defecto de ser prestidigitador: cogía hombres del arroyo o los sacaba sucios desde el fondo de la mediocridad, y por ingenioso artificio los mostraba al público como hombres de bien inquebrantables. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 267)

Los Chin-Fu-Tón:

–¿Quién es ese hombre, gran señor y tío, que te saluda?

–Es otro chin-fu-tón.

–¿Y quiénes son estos chin-fu-tón, gran señor? ¿Son una secta?

¿Acaso profesores de la Academia? (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 268)

La torva enfermedad tenebrosa:

Así, el que en Siké no tenía envidiosos, era un infeliz en el concepto de la gente de bien. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 273)

La ironía tiene cierta noción pedagógica, así como de lo absurdo en los cuentos. Evidentemente la táctica irónica viene a ser lo contrario de la realidad y ocasiona una suerte de aporía, una suerte de camino sin salida como en el último cuento de la saga.

2.2.3. Lo grotesco

En el acápite anterior hemos revisado cómo el autor de los cuentos chinos utilizó algunos recursos narrativos ligados al humor, con el propósito de criticar los malos manejos de la política nacional, reflexionar en cuanto al papel de los políticos, basado en la mala experiencia del derrocamiento del expresidente Guillermo Billinghurst (Chin-Kau en la ficción) y transformar al lector con su juicio crítico. Los recursos literarios, o estrategias narrativas como preferimos denominarlos,

efectivamente son la sátira, le hipérbole y la ironía; no obstante, existe otro recurso ligado al sentido crítico del autor que debemos presentar: lo grotesco.

Una aproximación al concepto de lo grotesco en la literatura lo encontramos en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* de Mijail Bajtin (1990). En este libro basado en la obra de Rabelais, el crítico ruso explica el origen del término, asociándolo a las expresiones y manifestaciones que las clases populares para resarcir la opresión a las que eran sometidas, realizaban burlas escatológicas de la aristocracia y las esferas de poder, ridiculizando sus rasgos. Para ello, escogía las fechas del carnaval, que es cuando se genera un espacio de libertad de expresión en el que se da el juego del revés y, por ejemplo, los ricos fingen ser pobres y los pobres ricos.

Es en este sentido que tomamos la figura de lo grotesco en los cuentos chinos de Valdelomar, donde la “reacción a la opresión” de la que habla Bajtín no es más que la reacción a lo amoral, a la infamia, a la política impura, a la injusticia que vive la sociedad con respecto a los gobernantes atrapados en un mal uso del poder y de la política, representados en estos cuentos.

Por otro lado, Willy Pinto (1973) en su análisis sobre la expresión de los cuentos chinos, plantea que en estos existe la presencia de “un léxico que fuera capaz de expresar un estado de descomposición y de crisis sociales” (p. 62).

En el discurso narrativo de estos cinco relatos, Valdelomar construye una sátira histórica que inicia con la creación del pueblo de Siké (equivalente a la conquista española del Perú), en la que va describiendo uno a uno a sus personajes utilizando un estilo irónico, con sabor a impotencia y acusando el servilismo y el conformismo del pueblo representado. Quizás parte de estos antecedentes marcan el estilo grotesco que por momentos se apoderan del tono de los cuentos chinos, concebidos para “castigar literariamente la deslealtad del coronel Benavides hacia el presidente de la República, Guillermo Billinghurst, a quien depuso” (Castillo, 2012, p. 106). Este léxico pretende simbolizar la reacción visceral, la repulsión, y lograr que el autor se conecte con el lector a través de emociones y sentimientos.

Las vísceras del superior:

(...) unas sombras se dirigieron hacia el dormitorio del general Ton Say, deslizáronse suavemente y con los alfanjes y espadas que les habían dado para defender la integridad, la soberanía y las leyes de Siké, asesinaron el dormido cuerpo del heroico General Ton-Say, convirtiéndolo en una verdadera papilla. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 259)

El hediondo pozo siniestro:

Si-Tay-Chong era plebeyo, astroso, mala persona, bajo de alma y de cuerpo, de espíritu mefítico, de uñas largas y negras, pedigüño en su mocedad, insolente en su apogeo (...) megalómano, cínico,

inmoral, bruto, sucio, servil, falso, artero, intrigante, malévolo.

(Valdelomar, *óp. cit.*, p. 263)

El peligro sentimental:

Tu-Pay-Chong llegó a ser gran ministro de negocios extranjeros y su paso por el Estado dejó la misma huella sombría que deja en el mar amarillo la excreción del pez infecto... (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 267)

Los Chin-Fu-Tón:

—Y a ti el demonio te lleve y Chin-Gau se apodere de tu alma y seas vendedor de cuyes en los siete cielos y te escupa un leproso y te pida limosna tu mujer, ¡asquerosa culebra!—respondió, iracundo, el tío. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 268)

“La torva enfermedad tenebrosa”:

(...) moría en un rincón olvidado, rodeado de poder, lleno de úlceras, huido de los perros, entre un montón de basura, a la orilla de un río, sin una frase de consuelo, sin una gota de agua para aplacar la sed perenne, maldecido; como una rata mefítica, lleno de desprecio... (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 274)

De acuerdo con la configuración que hace Wolfgang Kayser (1964) sobre lo grotesco en la novela, esta aparece preferentemente como un episodio o escena individual. Y, de acuerdo al análisis que hace Edmundo Bendezú (1967), los

elementos grotescos constituyen un estrato de “grotesco latente”, que es un común en la lírica contemporánea y al arte surrealista.

Los aportes de estos dos últimos estudiosos de la literatura, encontramos que en los cuentos chinos, Valdelomar logra hacer de cada cuento un episodio individual, particular, que puede ser leído aisladamente o como parte del conjunto de los otros cuentos. Por otro lado, existe la presencia de una sensación latente, de lo oculto, de lo aparentemente dicho, como se muestran en los extractos que ya se han citado.

Como antecedente en la literatura peruana, Lucía Fox-Locket (1981) señala a Juan del Valle y Caviedes como el autor que da el salto a la individualización y a la incursión de elementos en los discursos narrativos:

Lo que quiero probar es que Caviedes sin intentarlo está dando el gran brinco entre la mera tipología y la individualización. Sus médicos (...) aparecen con caracteres exagerados pero todavía su vida real y los episodios que Caviedes describe tuvieron lugar. Si el estilo está lleno de epítetos insultantes, todavía queda la materia poética. Es verdad que el ataque es cruel pero todavía es gracioso. Caviedes expresa el lenguaje visceral de la ciudad y por eso el vulgo se disputaba sus poemas en la tienducha en donde él los escribía mientras vendía trapos. El mismo Caviedes se percata de que los

críticos no lo miran y él también hace sátiras a aquellos poetas “que hacen versos, pero / hay muy pocos que los oigan” (...) Cavedes es el poeta que recoge la lisura, el humor negro y la vulgaridad del pueblo. Él es poeta satírico porque se cree víctima y sin embargo se convierte en verdugo. No extraña que la generación de los románticos lo reconozca como precursor del costumbrismo en el Perú (Javier Pardo y Ugarteche, José de la Riva Agüero, Ricardo Palma) (pp. 332-333).

Valdelomar emplea un estilo mordaz para desenmascarar la personalidad “secreta” de sus personajes “orientales” confrontados con los personajes políticos “nacionales”; utiliza un lenguaje revelador, acusador, vengativo. No cae en el insulto pero se vale de la ironía, estrategia narrativa que le permite ser implacable en su crítica.

Como ya hemos comprobado, en cada uno de los cuentos chinos, el autor caricaturiza los vicios de la política peruana, desde los pactos desleales, el transfuguismo político, la avaricia, la envidia y, sobre todo, la sed de poder. Patricia Castillo da un paso más y concluye al respecto:

Siempre confrontador, Valdelomar arremetió contra la clase política que creó una subespecie de seres miserables a quienes los escrúpulos, según sus palabras, los han abandonado. Existe, por lo

tanto, un valor estético en la ridiculización grotesca y las formas ideales del pensamiento que no deja de crear una pauta de belleza ideada en el contraste, lo que demuestra finalmente para nosotros que la aproximación a la plástica en su narrativa es definitiva y concluyente. (p. 113)

En ese sentido, podemos señalar que Valdelomar era un ideólogo político que ejercía una crítica de tipo moral, orientada al deber ser y a oponerse a todo aquello que vaya en contra del orden moral establecido. Por ello es que su espíritu emancipador y nacionalista se alimenta de estas ideas éticas y morales, justificando así, su inserción al escenario político, acorde a su pensamiento, como lo hizo con el billinghurismo.

2.2.4. La presencia de lo exótico

Si nos remontáramos a uno de los trabajos más antiguos que tratan sobre el exotismo, tendríamos que referir el *Essai sur l'exotisme* de Víctor Segalen (1989), quien lo define de manera breve, clara y concisa como “la noción de lo diferente, la percepción y la estética de lo diverso” (p. 20).

Compartimos esta visión general del exotismo, a través del cual podemos visualizar la noción del término desde las miradas de Oriente y Occidente.

Sabemos que a fines del siglo XIX, los representantes del simbolismo miraron hacia el Oriente a través de las exposiciones coloniales y culturales que traían a la Europa finisecular los *ballets* orientales y manifestaciones conocidas como las *japonerías*, las pagodas que fueron llevadas a la ciudad.

Centrados en el discurso narrativo, Segalen sintetiza que debemos entender por exotismo al sentimiento que se debe tener de lo diverso. En esa línea, plantea una “estética de lo diverso”, en la que no se pierda el punto de vista del esteta que debe celebrar la diferencia, reconfigurar el paisaje geográfico por la actividad del sujeto; ver el mundo para luego decir la visión propia del mundo como técnica dialógica entre paisaje, alteridad y escritura. (González, 1988, p. 3)

Esa noción de lo diferente, de la visión del otro y de uno mismo sobre lo otro, es lo que concentra el poder del lenguaje en los escritores de los diferentes tiempos:

(...) Il n'était pas nécessaire d'aller en Chine pour comprendre les liens des mots avec les choses, la valeur tyrannique des écritures, le pouvoir magique du langage. Les grandes civilisations, les grands poètes, à propos du langage et de la poésie ne cessent au fond de dire la même chose. Par-delà les différences de lieu, de siècle et d'individus, instinctivement, à un certain niveau spirituel, tous les poètes se retrouvent pour professer les mêmes opinions.
(Berwagner, 1988, p. 48)

Ricardo González Vigil (2008) considera que Abraham Valdelomar es el mayor cuentista peruano y que durante el periodo 1906-1919 no tiene competencia literaria en cuanto a la producción de los diversos géneros literarios que este cultivó de manera incansable. Para el destacado estudioso del cuento peruano, los “cuentos exóticos” de Valdelomar están marcados por el sello modernista, caracterizados por “resonancias del decadentismo y de lecturas epidérmicas de los escritores ‘malditos’, Poe y autores rusos finiseculares” (p. 369). Para Armando Zubizarreta, en cambio, los “cuentos exóticos” de Valdelomar están caracterizados por un radical exotismo geográfico, donde se imagina el más lejano lugar. Al respecto dice:

Este exotismo es marcadamente distinto al de la distancia histórica y cultural de los cuentos incaicos, evasión menor para un autor peruano. Como también lo es del que se intenta en los cuentos yanquis con el empeño de instalarse en el mundo, de presencia más tangible y menos fantástica, de la deslumbrante civilización europea y la desconcertante norteamericana. (Valdelomar, 1973, p. 10)

Es importante mencionar que la novela del viejo continente de mediados del siglo XIX, lleva una carga de exotismo cuando sitúa su campo de acción en el Oriente, (o cuando elige una realidad del pasado histórico). Claro está, tiene sentido exótico cuando se presenta a un público hispanoamericano.

En las novelas de Valdelomar, el exotismo viene por parte de lo prohibido, de lo lejano, del lugar que ya no existe. No obstante, en sus cuentos, en particular en los relatos objetos de estudio⁶¹, se presentan algunas de las características ya señaladas como es la ubicación dentro del cosmopolitismo, a través de las evocaciones orientales y la huida a países remotos. Asimismo, el modernista siente la barbarie de sus compatriotas y se refugia en un mundo exótico.

De esta manera, el narrador crea el ambiente necesario para despertar la curiosidad del lector:

Había en un lejano rincón de la China, allá por los tiempos en que Confucio fumaba opio y dictaba lecciones de Moral en la Universidad de Pekín, cierta gran aldea llamada Siké, regida por mandarines, en la cual acaeció la historia que te voy a referir, sobrino. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 257)⁶²

⁶¹ Luis Fabio Xammar (1940) observa el antecedente del exotismo trabajado por Valdelomar al señalar que “Cuatro meses más tarde, en esas mismas páginas (*Ilustración Peruana*, del 29 de julio de 1910), va a estampar sus “Violines Húngaros” que se inclinan a la leyenda infantil (...) Etapa innegable en su constante cambio de frente estético, queda corroborada en el campo de la prosa, cuando para la edición de 28 de Julio publica su narración irlandesa ‘La Virgen de Cera’. Allí tiene amplio paisaje exótico para su fantasía. Hace transcurrir la acción en tierras africanas y anima personajes con nombres de auténtica estirpe hindú. (p. 29)

⁶² En los cinco cuentos, el narrador repite este texto con algunas variantes: “Siké, la gran aldea china que existiera allá por los tiempos...”; en “El hediondo pozo siniestro” y en “La torva enfermedad tenebrosa”; “la gran aldea china que existiera allá por los tiempos...”, en “El peligro sentimental”; “En Siké, la gran aldea china, que existiera, como ya te he dicho, allá por los tiempos...”, en “Los chin-fu-tón”.

Desde el primer párrafo del primer cuento, el narrador introduce esta frase donde se recrea a Siké, la aldea china donde se configuran las historias que se van a narrar en los cinco relatos.

En esa visión propia que Valdelomar tiene del mundo y que hace propia a través de la voz del narrador en segunda persona (el narrador principal cuenta la historia a su sobrino), establece la técnica dialógica entre paisaje, actividad y escritura antes descrita. Este proceso de representación literaria nos permite acercarnos al sujeto de la narración, a su historia y a su contexto:

Las vísceras del superior:

Porque todo está escrito en la memoria de los hombres y en las páginas blancas y blandas del papel de arroz. Por fin, un día, cansado y cuando ya no quedaba un *yen* en las arcas de Siké, Rat-Hon dejó el gobierno. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 260)

El hediondo pozo siniestro:

Y así llegó a ser primer ministro de Siké en el gobierno desgraciado del famoso mandarín Rat-Hon. Por todo esto se verá que los habitantes de Siké merecían la suerte que les estaba deparada por Buda, el admirable padre de la sabiduría, el dispensador de beneficios, el que hace florecer los crisantemos en la primavera, y rompe el broche verde por donde surgen, en los lagos tranquilos, las

blancas flores del loto frágil, bajo el cielo hondo y azul, en los paisajes multicolores de las comarcas chinas. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 264)

El peligro sentimental:

(...) un día bebió aguardiente de arroz hasta que sus piernas claudicaron (...) otro día bebió la miel del junco amarillo hasta perder la razón; luego aspiró el api-yin de Benarés hasta convertirse en un semidiós (...) Entonces pensó en hacerse curar con un sabio famoso, Fan-Sa, hondo sicólogo que habitaba como un ermita en las desoladas ruinas de Siké. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 265)

Los Chin-Fu-Tón:

Caminando, pausadamente, por la avenida de los ciruelos y melocotoneros, que va desde la Gran Portada hasta el sagrado rincón donde se venera, bajo los floridos ramajes, la Grande, Divina y Noble figura de Buda, a la hora del crepúsculo, encontramos a nuestro paso, mi anciano tío y yo, a muchos transeúntes. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 268)

La torva enfermedad tenebrosa:

Chon-Say, el célebre filósofo del siglo 86 de la *Era Azul*, contemporáneo de Sa-Tay, el poeta de los lagos, el cantor de las

azules aguas del río Hoang-Ho, y de Hon-Toy, el descubridor del aceite de tortuga blanca para la cruel enfermedad llamada el *sollozo persistente*, aquel sabio filósofo que tiene hoy una estatua en la vía de las tumbas de Sanghay... (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 272)

El empleo de lo exótico en los *Cuentos chinos* permite el acercamiento a un mundo ficcional representado diverso y diferente, pero que se hace próximo al lector debido a los recursos narrativos que se emplea: símiles, hipérboles, epítetos, sátira, así como las figuras y estrategias narrativas.

2.2.5. La tesis nacionalista valdelomariana

La historia de la literatura peruana tiene connotados representantes que intentaron proponer una literatura de lo nacional, de lo propio, postulando conceptos de identidad a través de sus escritos. Un caso paradigmático que hay que destacar es la del escritor José Gálvez, quien analiza la posibilidad de que exista una literatura de carácter nacional, tomando en cuenta temas como los que la historia y la geografía ofrecen. En ese sentido, destaca al criollismo literario como acercamiento a este propósito, ya que está conformada por elementos de influencia indígena, española y africana.

Abraham Valdelomar también siguió esta línea. Fue un escritor con el ideal literario de buscar la autenticidad, en claro detrimento de la literatura anterior, aquella imitativa y, por lo tanto, servil (desde su óptica, claro está). De ahí es que se justifica sus evocaciones al hogar materno, a la aldea, a la provincia por antonomasia como lo auténtico, “la fuente no contaminada de imitación. La fuente del criollismo” (Castillo, 2012, p. 47).

Es a partir de los cuentos criollos que Valdelomar alcanza a concretar la concepción de una nueva literatura y estética, diseñando los nuevos matices en el tratamiento literario de la literatura criolla:

Yo soy aldeano. Nací y me crié en la aldea, a orillas del mar, viendo mis infantiles ojos, de cerca y perennemente, la Naturaleza. No me eduqué con libros sino con crepúsculos. Mi profesor de religión fue mi madre y lo fue después el firmamento. Mis maestros de Estética fueron el paisaje y el mar; mi libro de Moral fue la aldehuela de San Andrés de los Pescadores, y mi única filosofía la que me enseñara el cementerio de mi pueblo. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 560)

Si nos centramos en la función del Valdelomar ideólogo, comprobaremos que tiene la “férrea convicción de cambiar ciertos aspectos de la realidad peruana” (Castillo, 2012, p. 91), reflexionando sobre la necesidad del surgimiento de “los patriotas” en esa búsqueda de consolidar la idea auténtica de patria. Por esta

razón es que desarrolla una caricatura costumbrista y psicológica, la que no se limita a evidenciar o exagerar las virtudes o defectos del personaje, sino que pretende ir más allá de lo físico.

Hacia 1917, etapa del tercer tramo identificado por Luis Alberto Sánchez⁶³, renace en Valdelomar la inquietud ideológica política, que se evidencian en la producción de sus “himnos patrióticos” (“Innovación a la patria”, “Oración a San Martín” y “Bandera, a la victoria”), cuyo objetivo es comprometer al lector infantil y juvenil en el sentimiento nacional. En 1918, a raíz de su cargo político, viaja por todo el país impartiendo conferencias de exhortación a la juventud para construir una patria digna, justa libre y grande. En su conferencia realizada a la juventud de Chiclayo declara:

(...) Persigo solamente la cultura de mi país, el mejoramiento individual y social, la regeneración de mi pueblo envilecido y sin voluntad; quiero despertar la conciencia de un pueblo que parece sufrir un mal incurable de indiferencia; quiero que abráis los ojos a la verdad, y que tengáis odios y afectos, entusiasmos y pasiones (...)

⁶³ Como ya hemos revisado anteriormente, Luis Alberto Sánchez identifica tres etapas en el periodo de apogeo de Valdelomar: “El primer tramo (1909-13) canaliza al grupo post-modernista hacia nuevas playas: acepta la maestría de Don Manuel González-Prada; proclama las excelencias de Eguren; confirma la vigencia de Chocano; sigue el ejemplo de D’Annunzio y Maeterlinck, y fleta el neo-criollismo estético. En el segundo tramo (1913-1915), se consagra esta nueva forma criolla, mezcla de folklore, intimidad, ingenuidad y lirismo; al par despierta otra vez la inquietud de líder, invívita en Valdelomar. En la tercera (1916-1919) irrumpe el novador absoluto, en conducta y letras, y se reinicia el político: la muerte despedaza todas aquellas ilusiones” (Valdelomar, 1979, p. XV).

La juventud que yo represento solo quiere que aprendáis a ser libres” (González, 2008, p. 365).

El mismo Luis Alberto Sánchez en el prólogo a *Obras: textos y dibujos* (1979), sostiene que Valdelomar “se mofó de la moral burguesa imperante en Lima, tanto en el campo de las actitudes como en el de los usos y hasta modas” y que “creó una especie de narración realista; trató de consolidar un neo-nacionalismo algo ‘chauvin’, y dio vigencia a un nuevo tipo de comentarios y críticas” (p. XVI).

No obstante, el crítico y amigo del Conde de Lemos, había señalado que los “cuentos chinos reflejan exactamente la incapacidad política de Valdelomar, al mismo tiempo que su insomne sensibilidad literaria” (Sánchez, 1969, p. 147). Arremete contra el autor de los *Cuentos chinos* diciendo que estos no pueden ser considerados una obra literaria; sin embargo, sostiene que “lo que importa son los conceptos generales en que funda su mal velada diatriba, y la forma bajo la cual presenta sus descripciones”⁶⁴.

En el primer capítulo de esta tesis hemos señalado nuestro desacuerdo con Sánchez porque sostenemos que Valdelomar sí sabía del valor de su obra, creando un narrador literario, contando una historia literaria que, por supuesto, representara la realidad, pero sin dejar su lado de artista creador de la palabra. Son los mecanismos de representación que usa (como la unión de contrarios) y

⁶⁴ *Ibidem*.

las estrategias narrativas que emplea (la sátira, la hipérbole, lo exótico, lo grotesco), los que se complementan con los elementos históricos e intimistas del autor para invitar a la reflexión crítica que postulamos, y que nosotros llamamos la “tesis nacionalista” que queremos desarrollar.

Podemos rastrear la noción de literatura nacional en la narrativa de Valdelomar desde la aparición del cuento “El Caballero Carmelo”, en donde el escritor hace coexistir el paisaje provincial de su infancia, su familia entrañable y los animales añorados en toda la atmósfera nacional de las Fiestas Patrias. Este es el origen de sus cuentos criollos, aquellos que están muy bien trabajados en la relación próxima de personaje y paisaje.

Pero es desde su trabajo en la caricatura política, como ya hemos señalado, que Valdelomar plasma en sus trazos y en su pluma, la lucidez de un hombre crítico de su tiempo, donde denuncia la inestabilidad del sistema político, rechazando todo aquello alejado de la norma y, con ello, proponiendo un cambio. Por ello, reclama la necesidad de los patriotas “en un país en el que reina el caos y en el que la clase política transita por un sinnúmero de tropiezos y evidentes egoísmos” (Castillo, 2012, p. 91). Patricia Castillo plantea que Valdelomar lanza una “crítica feroz hacia el Perú y sus gobernantes serán caricaturizados en una serie de cuentos que simbolizan muy bien nuestra idiosincrasia, desde sus raíces, y del caos libertario de una república que en su presente está llena de vicios”.

En el camino encuentra al partido de Guillermo Billinghurst que se presenta como el cambio esperado de ruptura de todo lo impuro. El partido político del entonces candidato a presidente de la República era la agrupación de la renovación:

[E]l billinghurismo representa, básicamente, la irrupción de la plebe urbana en la vida política de la república de notables. Y desde que la plebe tomó las calles para protestar en contra del continuismo del dominio del Partido Civil y apoyar un candidato que consideraba suyo –Billinghurst– las formas políticas cambiaron en el Perú de inicios del siglo XX. En efecto, la colisión entre plebe urbana y élites oligárquicas significó un proceso de aprendizaje mutuo. (González, 2005, p. 115)

Esta es la forma como busca avanzar, ampliando su noción de sensibilidad patriótica, al pasar de las raíces aldeanas (“El Caballero Carmelo”), al país entero (gobierno del expresidente Billinghurst), haciendo que confluyan en él, el Valdelomar creador y el Valdelomar político.

Efectivamente, Osmar Gonzales (2005) había identificado los vínculos de Valdelomar con la política en dos niveles: como actor apoyando la candidatura presidencial y, posteriormente, al gobierno de Guillermo Billinghurst; y con las percepciones de la coyuntura política en general. Hemos revisado, además, que una de las influencias personales e ideológicas (política y literaria) de Valdelomar

fueron las de Manuel González Prada y José de la Riva Agüero, hombres de pensamiento nacionalista que mostraron preocupación por la política del país durante su paso por el siglo XX.

Para Gonzales, Valdelomar es un ideólogo porque es un justificador de proyectos políticos, evidenciado en su apoyo a Billinghurst, ofreciendo discursos encendidos en apoyo de su candidatura; no obstante su atracción por los salones, creemos al igual que el crítico, que Valdelomar vivía estos contrarios con un propósito: “lo hacía para irritar a esa oligarquía que nada tenía de noble” (p. 119).

Complementariamente, Osmar Gonzales señala otra relación de contrarios, al identificar a un Valdelomar preocupado por los problemas de los trabajadores que reclaman igualdad y justicia. Y con ello, resume lo siguiente:

(...) formal y calculadoramente aristocrático, Valdelomar fue un auténtico hombre de pueblo (...) tanto en sus discursos de tono político como en sus obras literarias, la vida del pueblo, sus costumbres, la manera de ver y vivir la vida de la gente sencilla está permanentemente presente, no como un recurso literario sino como un rasgo vital que le daba consistencia a su creatividad y a su manera de ver el mundo. (p. 119)

A Valdelomar le resultó muy difícil aceptar y afrontar la nueva realidad tras el derrocamiento del presidente Billinghurst primero, y con su muerte, después. No solo dejó su cargo en Italia, sino que tuvo que vivir la inestabilidad sociopolítica del país y hasta pasar prisión, como ya conocemos.

Sin embargo, ya desde 1917 regresa el ideólogo político que trabaja arduamente por recuperar ese espacio de los años anteriores; imparte discursos y conferencias entre 1918 y 1919 con más fervor, con un alma más combativa “y creo que no me equivoco si digo que más patriota” (p. 123). Quizás por ello, Valdelomar retoma la acción política, apoyando a Augusto B. Leguía, siendo elegido como representante por la provincia de Pisco para los congresos regionales⁶⁵, en los que imparte su “noción de política”, definiéndola como “una labor educativa del pueblo, que busca la grandeza material y moral, y que debe estar guiada por un ideal” (p. 124) y dejando clara su misión:

Es política esa misión, si se entiende por política esa ciencia fundamental de educar al pueblo y de cimentar las bases de su grandeza material y moral; es política esta embajada en cuanto tiene la política de general, de noble, de inmutable y eterno; de educador y de doctrinario, en cuanto es contribución social y enaltecedora. Mi misión en ese sentido es política. (Cabel, 2003, p. 8)

⁶⁵ El 24 de setiembre de 1919, Valdelomar fue elegido diputado por Ica ante el Congreso Regional del Centro, con sede en Ayacucho. En agosto de ese año fue víctima de algunas acusaciones con el propósito de empañar su campaña, que según Jesús Cabel fue “más patriótica y moral que propiamente política” (2003, p. 8).

Y es así como lo entendemos: Abraham Valdelomar asume a la literatura como un proyecto artístico, renovador del lenguaje, que está ligado a un proyecto de carácter social. Por ello elige al cuento como medio artístico de expresión y de representación de su querer hacer:

Valdelomar, más individual, más comprometido con su posición de escritor y artista, reflexiona desde este punto de vista. Desde su esteticismo observa el mundo, lo interroga y lo acusa. Después de todo, ni siquiera esta autonomización del sujeto literario y su discurso, propios del proceso de modernización de esos años, impide que se entronque con la vieja tradición del intelectual latinoamericano preocupado por el destino de su comunidad.
(Álvarez, 1994, p. 4)

Es importante mencionar que para los estudiosos Aníbal Gonzales, Julio Ramos y Susana Rotker, los géneros de la novela, la crónica y el ensayo son géneros literarios que emplearon los escritores modernistas “para expresar y confrontar puntos de vista con respecto a asuntos fundamentales de su quehacer artístico y de su rol social y político en una época de modernización social y textual”.⁶⁶

⁶⁶ Confróntese: RAMOS, J. (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE; ROTKER, S. (1992) *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas; GONZALES, A. (1987) *La novela modernista latinoamericana*. Madrid: Gredos.

Creemos que Valdelomar dio un paso más y propuso que el cuento también pueda ser trabajo bajo esa perspectiva, del texto literario como rol social.

Ahora bien, es importante destacar que toda esta conducta política de Valdelomar que data desde 1911 con la protesta por la libertad de Riva Agüero se transforma en un comportamiento romántico, puesto que “Valdelomar no es un político, sino más bien un artista romántico y, por lo mismo, deviene activista y, como tal, interviene en política” (Dávila, 1994, pp. 26-27), para demostrar el amor a lo suyo, el espíritu romántico y democrático que se representan en lo más destacado de su producción artística.

Ese era Valdelomar, un hombre romántico en el sentido patriótico, que buscaba una mejor nación; un escritor del “nuevo” siglo que representó la autonomía del artista moderno, adoptando formas y estructuras literarias con nociones y rasgos políticos, y haciendo que sus textos, en especial los cuentos chinos, tuvieran una referencialidad directa con intención moralizadora o política.

Esa es la cualidad de Valdelomar, inspirarse en nuestra tierra y ver en ella toda fuente de originalidad y, probablemente, gestar la noción de lo nuestro, de lo auténtico, de lo propio.

2.2.6. *Hacia una tipología de los Cuentos chinos*

Como ya hemos sintetizado, Valdelomar fue un hombre preocupado tanto por la creación literaria como por los problemas sociales y políticos que padecía el país, que repercutían en su cultura, mellando la moral y la decencia de la sociedad. En ese sentido, inicia un trabajo analítico sobre el pasado y el origen de la desintegración cultural del país, buscando la autenticidad a través de una literatura que refleje a la gente, a los temas y a la geografía nacional. Se habla entonces, de “una literatura criolla” (Castillo, 2012, p. 19), como lo manifiesta tempranamente Luis Alberto Sánchez:

Pero fue preciso que llegara Abraham Valdelomar para que naciera el criollismo artístico, la verdadera y seductora poesía de lo criollo (...) con qué adorable ingenuidad sabe describir la quieta vida provinciana, monótona y lenta como una procesión de Viernes Santo. (2000, p. 35)

Además, hemos revisado que también hay características modernistas y posmodernistas en su prosa, así como rasgos (o secuelas) de un romanticismo orientado al amor a la patria, que hace que Valdelomar vaya desde la escritura de sus llamados cuentos criollos hasta los cuentos chinos, en la reunión que hace en 1918 en *El Caballero Carmelo*.

Si volvemos a la clasificación que realiza Silva-Santisteban de los cuentos de Valdelomar (2000), observaremos que en los criollos, por ejemplo –donde Valdelomar hace gala de la descripción de paisajes, temas y personajes, y de su interés por el acontecer diario que, además de ser representativos, podían trascender lo nacional–, escribe con esa sensibilidad propia de su intimidad, de su contacto con la tierra, con la familia, con la ternura que le inspira los recuerdos de su infancia al lado de su madre y hermanos. Ese trascender de lo nacional también lo encontramos en los *Cuentos chinos*, en esa forma simulada pero verosímil de recrear la realidad política, social y económica del Perú.

Ya desde el primer cuento encontramos la crítica moral en el texto literario:

Después de otras legiones capitaneadas directamente por Rat-Hon se dirigieron al palacio, atacaron a Chin-Kau, lo deportaron y lo asesinaron a disgustos. El autor de todo este proceso vituperable fue declarado mandarín y Rat-Hon subió al poder por el servilismo, la cobardía y la confabulación pecaminosa de los habitantes de Siké.
(Valdelomar, *óp cit.*, p. 259)

Y al finalizar este relato, encontramos una profunda y lamentable crítica contra las autoridades políticas, donde el narrador describe evidentemente cómo es que estaban invertidas la moral y las buenas formas en Siké:

Por fin, un día, cansado y cuando ya no quedaba un *yen* en las arcas de Siké, Rat-Hon dejó el gobierno. La opinión pública de Siké lo condenaba, pero el Gran Consejo, senil, corrompido, cobarde y débil nombró una comisión de amigos de Rat-Hon para que le tomara cuentas. Como en Siké los precedentes tenían valor de leyes, porque las leyes propiamente no existían, y, como los habitantes de Siké tenían mala memoria, la comisión no dictaminó nunca. Las fechorías de Rat-Hon quedaron impunes durante todas las dinastías que se sucedieron en el mandarinato. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 260)

Las características de la población de Siké (Perú), según los cuentos corresponden al servilismo, a la falta de memoria de las personas, al sentimentalismo y la ociosidad. En particular, los políticos poseen estas características, sumada a la idea de ser “esclavos manumisos”.

En el segundo cuento, el narrador hace referencia al Gran Consejo del Siké (el Congreso de la República), al que critica severamente porque está conformado por un grupo de personas ineficaces sin preparación educativa ni política, con aparentes ansias de enriquecerse; amoraes y desleales. Y sobre él se hace una referencia al sentido de patriotismo:

El Gran Consejo, que carecía de patriotismo y de otras virtudes elementales, estaba siempre dividido en dos grupos. Unos que adulaban al Mandarín y otros que le hacían la guerra. Generalmente, los que adulaban eran mayoría, pero siempre que se iniciaba un nuevo mandarín en el gobierno, peleábanse todos por ofrecerle sus servicios, y por alcanzarle primero la cebada pipa del opio.

(Valdelomar, *óp. cit.*, p. 262)

Es en “El peligro sentimental o sea la causa de la ruina de Siké” donde la voz narrativa hace una referencia histórica de la aldea china (con clara alusión a la historia del Perú):

Siké era antigua, tenía noble pasado, abundante riqueza, fina y culta sociedad, academias y templos, hermosas mujeres y hombres de bien. Estaba germinando entre sus muros una civilización maravillosa. El provenir le sonreía y, sin embargo, en sus entrañas un mal indefendible y recóndito roía su organismo, de igual manera que el *chisick*, el conejo negro, roe las raíces dulces del cerezo blanco florecido. Siké había sido primitivamente un patriarcado ideal hasta que llegó la conquista de los manchúes, que la transformaron en la más rica y magnífica de sus colonias. Les inculcaron su religión, sus costumbres, los dominaron y los tornaron fantásticos, amanerados y serviles. Después de tres siglos de dominación, los de

Siké (...) se libertaron, gracias a la espada invencible de un guerrero, Si-Mo-Hon, el Libertador, que fue la causa única de la actual ruina de Siké. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 266)

Y sobre los pobladores de Siké más perniciosos, los llamados chin-fu-tón, el narrador presenta en el tercer cuento, el panorama político completamente desolador:

Los *chin-fu-tón*, eran, en su mayoría, individuos salidos de la baja clase, o por lo menos de la clase desheredada de Siké. Poseían cierta viveza que en Siké se creía inteligencia y que no era sino el instinto en ejercicio: el hambre que aguza el ingenio. Tenían, eso sí, los *chin-fu-tón* un sentido de la realidad que les permitía conocer y aprovechar el ambiente (...) Algunos comenzaban escribiendo en los periódicos de Siké (...) Algunos hombres de Siké cuando no tenían otra cosa que hacer en la vida, careciendo de un yen para dormirse con una pipa de opio, se dedicaban a *Chan-Láa* es decir a políticos y una vez en la política se hacían *chin-fu-tóns*. Así conseguían ciertas posiciones. Otros, más ávidos, se iniciaban directamente de *Sac-Chay*, o gobernadores de provincias, protegidos por algún miembro del Gran Consejo; y otros se dedicaban solamente a adular a los magnates. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 269)

Es en este relato donde encontramos diversas descripciones de la pobreza política y moral que critica y reclama el autor, tanto de los pobladores, funcionarios como de las instituciones en sí:

¡Ay del que cayera en el odio o antipatía de un *chin-fu-tón*, sobre todo si el tal era protegido por su señor el Mandarín! (...) –Pero, ¿por qué tan abyectas gentes tenían tal dominio, tío? –Porque los *chin-fu-tón*, una vez en el Gran Consejo, afiliábanse a un partido político de los muchos que disputaban en el Gran Consejo. Se ofrecían al Mandarín *incondicionalmente* para defenderle en el Pozo Siniestro. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 270)

La crítica continúa y se convierte en la base para sostener nuestra definición del tipo de cuentos que son estos cinco relatos:

El *chin-fu-tón* sirve al mandarín mientras éste está en el poder y puede cebar su panza porcina; entonces secunda en la calle el atropello y el asalto que ordena el Mandarín y luego va a defenderlo en el seno del Consejo. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 270)

El *chin-fu-tón* se sale de un partido e ingresa en el partido enemigo, por conveniencia; es temible porque no tiene nombre, ni reputación

que perder, por ello nada puede amedrentarlo; carece de pudor; se vende; es cínico y temerario. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 270)

El que era un día admirable, genial, probo, generoso, prudente y bello, era al día siguiente de su caída, por virtud de los infectos labios de los *chin-fu-tón*, necio, inepto, ladrón, cruel, temerario y feísimo. Sin embargo, no hay fuerza humana capaz de extirpar estas liendres de los *chin-fu-tón*. El Estado los alimenta, el Mandarían los teme, el pueblo los repudia, y todos los miran con asco. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 271)

Los críticos literarios que han estudiado los *Cuentos chinos* han señalado, en su mayoría, que los cinco relatos no son lo mejor de la producción narrativa de Valdelomar y, por consiguiente, no entienden las razones que tuvo para incorporarlas en la publicación de 1918. De ahí nuestro aporte: Valdelomar sí sabía del valor de sus cuentos.

Un antecedente sobre juicios críticos a la obra de Valdelomar la encontramos en la siguiente cita sobre *La Mariscal*:

No tenía tal vez paciencia nuestro autor para registrar cartularios vetustos y palimpsestos roñosos, pero a juzgar por la muestra, sabía extraer el zumo de la historia y presentarla en forma agradable y

romanesca. Ni sería amenguar la gloria del infortunado escritor si con todo miramiento pusiera algunos reparos a este libro de juventud. *La Mariscala*, bien lo sabéis, no es una obra definitiva. Ni por el conjunto, ni por el ambiente, ni por la falta de crítica histórica, ni por el estilo, descuidado a trechos y sin esa elegante musicalidad y eufonía que adquirió poco después, puede considerarse a la Mariscala un estudio perfecto, sino como un fruto en agraz, rico en esperanzas y en promesas... (Castro, 1920, pp. 303-305)⁶⁷

Enrique Castro Oyanguren, periodista, colega de Valdelomar, sí formuló un juicio equilibrado sobre *La Mariscala*. Este nos permite sostener que los *Cuentos chinos* no fueron comprendidos en la época de su publicación, razón por la que fueron dejados de lado, opacados, seguramente, por el éxito de los otros relatos del volumen. Y por ello, creemos necesario retomar ese punto, indicando el tipo de cuento al que corresponden.

La literatura y la política estuvieron imbricadas en el Perú del siglo XIX, época de cambios hacia la modernidad social, industrial y también cultural. Esta modernidad trasladada al mundo del libro, permite que se creen mundos de adentro hacia afuera, desde el espectro psíquico, individual, espiritual y emocional, utilizando un lenguaje crítico, reflexivo, intimista.

⁶⁷ Lectura realizada en el Teatro Municipal de Lima, el 22 de febrero de 1920.

Valdelomar, autor característico de contrarios, se empeña en mostrarse desde adentro pero con la conciencia modernista de renovar el arte a través del lenguaje; se quita la pose de *dandy* cuando se trata de denunciar lo corrupto, lo impropio, la amoralidad, y así dar paso a la expresión de sus sentimientos más profundos, permitiendo que el lector pueda interiorizar acertadamente su mensaje. Esto hace posible que sus cuentos sean perdurables a perpetuidad.

Los *Cuentos chinos* forman parte de un conjunto de narraciones reflexivas, donde su autor elige estrategias narrativas para proporcionar mensajes en clave; sin embargo, esta intención es engañosa pues es evidente que la recreación del ambiente de la aldea de Siké y sus pobladores son las caricaturas de los personajes de la realidad que vive el autor.

Las alegorías empleadas en estos cuentos permiten desarrollar la tesis nacionalista de Valdelomar: hacer reflexionar al lector a través de la crítica del discurso narrativo sobre la noción de patria, de identidad nacional; de finiquitar con todo aquello que arruina la democracia, la sociedad, las buenas costumbres, y permite institucionalizar las fechorías, la corrupción, la ignorancia, la traición, justificadas hasta ese momento por el ansia de poder político.

En ese sentido, estos cinco cuentos se perfilan como un tipo de “cuentos reflexivos” en donde se ejercita la crítica política y se propone una tesis nacionalista. A través de estos, Valdelomar hace confluir su concepción del arte,

su propia reflexión nacionalista, su modo de operar o ser ejecutor del cambio, su modo de ver el mundo. Es decir, es el esteta que también es ideólogo que se convierte en el ejecutor del cambio.

CAPÍTULO 3. UNIÓN DE CONTRARIOS: HACIA UNA LECTURA DE LOS *CUENTOS CHINOS*

Abraham Valdelomar (1888-1919), representante del modernismo y del posmodernismo peruanos –como ya lo hemos señalado y comprobado en el capítulo anterior–, es considerado por Ricardo Silva-Santisteban como el iniciador del cuento nacional por el legado importante que hace al lenguaje, a la estructura del texto, a la innovación de técnicas narrativas, entre otras características que han sido estudiadas tanto en su poesía como en su narrativa. Sin embargo, los estudios dedicados a su obra han centrado su discusión en las expresiones intimistas como la melancolía de la voz del narrador en la mayoría de sus cuentos empleada para construir la atmósfera de añoranza a la infancia, a la casa, a la provincia.

En relación a los cuentos chinos, propuestos ahora como “cuentos reflexivos” en este trabajo de investigación, tanto la crítica especializada como algunos estudios de investigación académica en los espacios universitarios no han sido consecuentes como con la mayoría de cuentos, crónicas y poemas de Valdelomar, estudiados desde las distintas perspectivas estéticas.

Sobre ellos es preciso volver desde el análisis de los mecanismos narrativos que emplea el autor como representación literaria (estrategias narrativas recurrentes en estos cuentos, como son la sátira, el humor, lo exótico y lo grotesco; la tesis nacionalista que postula Valdelomar en su obra) que hemos revisado en el segundo capítulo de esta tesis y centrarnos en la propuesta del concepto de “unión de contrarios”. De esta manera, nos acercaremos a los elementos de representación literaria en los *Cuentos chinos* que trazó Abraham Valdelomar para, en ello, proponer nuestra lectura.

3.1 Aproximación al concepto de “unión de contrarios”

Cuando iniciamos la investigación sobre los *Cuentos chinos* de Abraham Valdelomar, encontramos dos menciones sobre esta característica: De Priego lo menciona en *El Conde Plebeyo* de la edición del año 2000 al analizar las características de la obra del autor iqueño: “la unión de estos contrarios nos suscita emociones estéticas y conciencia ética, perennes en el tiempo” (pp. 246-247), y Ricardo Silva-Santisteban (2007) publica un artículo en la revista académica de la Universidad de Bordeaux, donde señala lo siguiente:

En Valdelomar se ha privilegiado al admirable cuentista que fue con detrimento del poeta, el ensayista y el dramaturgo en una obra vasta y desigual en que se destacan dos tonos nítidamente diferenciados:

uno exotista y artificial y otro en que se respira y palpa el ambiente de su aldea natal. Se trata, pues, de dos facetas del mismo escritor que coexistieron a lo largo de su vida: la esteticista, que podemos asimilar al modernismo, y la moderna que podemos asimilar a la posmodernista. También pueden encontrarse en él otras **uniones de contrarios** como la trágica y la satírica, la dramática y la irónica, la madura y la pueril, la cándida y la engolada. (p. 93, énfasis nuestro)

Para aproximarnos a nuestra propuesta será preciso repasar las teorías del cuento modernista y posmodernista; no obstante, revisar qué entendemos por “unión de contrarios”.

3.1.1 Unión de contrarios

Al iniciar la investigación sobre esta característica propia de la narrativa de Abraham Valdelomar, revisamos que Silva-Santisteban no vuelve al término acuñado y, más bien, se centra en visualizar la estrategia narrativa empleada por el autor iqueño en los cinco relatos que conforman este grupo de cuentos: la sátira. En el caso de la publicación del año 2000, Manuel Miguel de Priego solo resume que esta característica, o propiedad, nos suscita emociones y reflexiones.

Complementariamente, los estudios consultados sobre la obra de Valdelomar, y sobre el cuento modernista y posmodernista, tampoco han señalado como propiedad intrínseca de la narrativa del autor de *El Caballero Carmelo* a la unión de elementos contrarios, salvo menciones muy sutiles o generales que ya hemos detallado en los acápites precedentes. Por ello, hemos creído necesario ir más allá y revisar qué se entiende por este término en algunas disciplinas humanas y sociales, con el fin de extrapolar su significado a nuestra investigación.

De acuerdo a lo explicado por Miryam Arancibia (2014) en su estudio sobre el “Pensamiento complejo”, la filosofía china, desde la antigüedad, ha basado su pensamiento y práctica de vida en la relación dialógica entre el *ying* y el *yang* como una fuerza total, integradora y contradictoria, y a su vez complementaria.

Lao Tse afirmaba que la unión de los contrarios caracteriza la realidad. Durante la Edad Clásica de la cultura china se desarrolló el taoísmo orientado al estudio de la naturaleza con un tipo de pensamiento religioso, filosófico y político diferente de las doctrinas de Confucio; y estas concepciones taoístas sobre el mundo tienen como base un principio de unidad del universo: la unidad del cielo y de la tierra, así como del mundo físico y de la sociedad (los filósofos del Tao de la naturaleza conciben al mundo como un gran organismo en el cual cada fenómeno está ligado a todos los otros de manera ordenada). En el mundo occidental tenemos a Heráclito, quien planteó la necesidad de asociar conjuntos de términos contradictorios que permitiría afirmar una verdad. (Arancibia, 2014)

Arancibia se detiene en este análisis sobre el aporte del “pensamiento complejo” postulado por el reconocido filósofo y sociólogo francés Edgar Morin, subrayando que “toda interrelación entre elementos, objetos, seres, suponen la existencia y el juego de atracciones, de afinidades, de posibilidades de unión”, porque si no hubiera ninguna fuerza de exclusión, de repulsión, de disociación, “todo se asemejaría en la confusión y ningún sistema sería concebible. Para que haya sistema es necesario que haya diferencia”. Según Morin, esta aplicación del paradigma de la complejidad es posible incluso en la experiencia cotidiana, en la vida concreta con sus carencias, necesidades y aspiraciones, que buscan, finalmente, regenerar la vida social, política e individual.

Complementando el pensamiento de la filosofía y cultura china, así como los aportes de Edgar Morin sobre el pensamiento complejo, es indispensable pasar revista al pensamiento andino. Los estudiosos del mundo andino, tanto desde las perspectivas sociológica, filosófica, histórica y literaria, han coincidido en señalar que este pensamiento tiene la característica de concebir la realidad integrada por dos contrarios que, necesariamente, tienen que armonizar.

En ese sentido, la realidad es la armonía de contrarios que genera una realidad nueva y superior: la dinámica de la unión de los contrarios está en la base de toda creación, tanto espiritual como material. No puede existir algo nuevo, algo mejor, si no es el producto de la relación armoniosa de contrarios.

El dualismo ha llamado la atención de los estudiosos de las ciencias sociales desde tiempos inmemoriales. Desde una perspectiva simbólica ha generado interés el estudio del dualismo como mecanismo de clasificación para destacar una imagen de totalidad y potenciar las cualidades cohesionadoras de una entidad percibida como divina (el Inca en los Andes, el Faraón en Egipto y el Tao en China). En efecto, esta tendencia es tan fundamental que motivó el interesante libro de Mircea Eliade, *The Two and the One* (1965)⁶⁸. Para Eliade, el dualismo era una expresión de la unión de los contrarios, o de lo que Nicholas de Cusa denominó la *coincidentia oppositorum* que “era la definición menos imperfecta de Dios”. Esta unión de contrarios era entendida como la representación del misterio de la totalidad y se le consideraba como la “mejor manera de entender a Dios o la realidad última”, más allá de la experiencia inmediata que sólo [sic] tiene la capacidad de percibir “fragmentos y tensiones”. Eliade concluye así:

En última instancia, es el deseo de recuperar esta unidad perdida lo que ha llevado al hombre a pensar en los opuestos como aspectos complementarios de una única realidad. Como resultado de estas experiencias existenciales, provocadas por la necesidad de transcender los opuestos, nacieron las primeras especulaciones teológicas y filosóficas. Antes de que se convirtieran en los principales conceptos filosóficos, el Uno, la Unidad y la Totalidad

⁶⁸ El título original del libro de Mircea Eliade (1962) es *Méphistophélès et l'Androgyne*. Para mayor información, consultar el enlace señalado en la bibliografía sobre “El Dualismo”.

eran deseos revelados en mitos y creencias y expresados en ritos y técnicas místicas. (1965, p. 141)

Otro de los acercamientos que nos proporciona el *Diccionario de Mitos y Leyendas* es sobre la explicación que da Lévi-Strauss sobre la naturaleza del dualismo, precisando que este deriva del principio de reciprocidad que se encuentra en la base de todo orden social, en especial el que está relacionado con la sociedad andina.

En tal sentido me parece oportuno retomar las ideas de Frank Salomon (1982) sobre el vocablo *tinkuy*: unión o encuentro de opuestos que produce una nueva entidad. Y ello sería el prototipo de la instancia que permite una comunicación entre culturas: “Tinkuy, por ejemplo, nos da en su derivado ‘Tincukamayo’ según el vocabulario de González Olguín, ‘Junta de dos ríos’” (p. 15). Guamán Poma de Ayala usa una variante de este término para expresar esa misma idea de unión de aguas. La unión es, para reafirmar la idea, una unión de contrarios que no podemos imaginar sino como un momento de concentración de fuerzas opuestas.

Hasta aquí hemos revisado de manera muy general qué se entiende por “unión de contrarios” desde el pensamiento de la cultura china, así como en la cultura andina. No obstante, es preciso analizar si estas propuestas de definición pueden ser utilizadas en los estudios sobre una obra literaria, en particular.

Para ello, retornamos a los estudios sobre el modernismo hispanoamericano para ubicar el análisis que hiciera la destacada especialista Margarita Murillo sobre la obra de Octavio Paz. En la entrevista publicada en *La Gaceta* de la Universidad Nacional Autónoma de México, señala que en la poesía de Paz “existe una constante de la ley cósmica de los contrarios que armoniza y otorga unidad a todo lo existente” (Cárdenas, 1988, p. 24). En esta publicación, Murillo destaca que “es impresionante la cantidad de veces que la idea de la unión de contrarios aparece en la obra de Octavio Paz como elemento fundamental que el poeta ha captado a lo largo de su vida tanto en teoría como en arte” (p. 257). En ese sentido, postulamos que Abraham Valdelomar también plantea la unión de contrarios, aprehendidos tanto en su vida personal como en su creación artística.

La especialista en la poesía del autor de *El arco y la lira* identifica que en su obra poética total hay un enfrentamiento de opiniones y conceptos que al convivir entre ellos, originan la unidad.

Hasta aquí hemos presentado algunos ejemplos de cómo se puede entender la unión de contrarios. Es importante centrar nuestra propuesta para el estudio de los *Cuentos chinos*: entendemos por unión de contrarios a la relación dialógica entre elementos opuestos o contradictorios que se asocian indefectiblemente para afirmar una verdad y proponer una realidad nueva, donde predomine la armonía de estos contrarios y se recupere la unidad perdida (lo que, según Mircea Eliade, ha llevado al hombre a pensar en los opuestos como aspectos complementarios

de una única realidad). La unión de opuestos o contrarios deberá producir una realidad o entidad nueva que permita la armonía y convivencia de esas fuerzas opuestas.

Creemos que es preciso volver a las uniones de contrarios que encontramos en la vida de Abraham Valdelomar, así como en sus *Cuentos chinos*. Para ello, revisaremos algunos pasajes de su vida; analizaremos la narración de los cinco relatos y retomaremos los aportes de las teorías del cuento.

3.1.2 *Unión de contrarios en los Cuentos chinos*

Centraremos este análisis en algunos pasajes biográficos de nuestro autor, así como en las características y condiciones de su vida personal; además, analizaremos el cuadro comparativo que propuso Ricardo González Vigil, y retomaremos las concepciones modernistas y posmodernistas ya descritas y las estrategias narrativas empleadas por el autor para poder demostrar la unión de contrarios en los *Cuentos chinos*.

Abraham Valdelomar fue un hombre cultísimo, cosmopolita, con poses de aristócrata, que gustó de vivir en la capital y añoraba con viajar y residir en Europa. Sin embargo, siempre se mantuvo nostálgico por la casa materna, por la provincia donde creció, por los paisajes, ambiente, gente y colores que le

quedaron impregnados de su infancia en Pisco, Chincha e Ica. Su biografía y sus contrarios de vida han sido revisados ya en el acápite correspondiente al perfil de Abraham Valdelomar. No obstante, volveremos brevemente para señalar las uniones de contrarios existentes.

Hacia 1913, Valdelomar publica “El Caballero Carmelo”, cuento que resultó ganador de un concurso literario. La decisión que tomó el jurado reveló que el autor expresó su vivencia infantil y aldeana, estilo que se contrapone al Valdelomar cosmopolita de aquella época, donde, además, añoraba el mundo lejano (la Italia de sus sueños, por ejemplo).

Su vena política marca también una distinción claramente contraria, al tomar la decisión de apoyar a Guillermo Billinghurst, representante de una política liberal y populista, opuesta a los conservadores y civilistas. Ya sabemos que Billinghurst representaba para Valdelomar al héroe nacional, al político que resolvería no solo los problemas económico-sociales del país, sino el que implementaría estrategias de mejoras para el país.

Un primer acercamiento a lo que podría definirse como “unión de contrarios” en los cuentos chinos de Valdelomar, lo encontramos en el estudio del año 2008 que Ricardo González Vigil (2008, p. 341) plantea en cuanto a las oposiciones básicas en el universo creativo de Abraham Valdelomar que ya hemos definido en el acápite 1.3.3 de esta tesis, y que aquí recogemos solo a aquellas que

encontramos en los cinco cuentos, señalando los ejemplos pertinentes que demuestran la unión de contrarios en esta primera clasificación:

Aldea. Sociedad comunitaria y patriarcal.	Ciudad. Civilización moderna.
<p>“Cierta gran aldea llamada Siké, regida por mandarines...”</p> <p>“Siké había sido primitivamente un patriarcado ideal hasta que llegó la conquista de los manchúes, que la transformaron en la más rica y magnífica de sus colonias”.</p>	<p>“Había, en un lejano rincón de la China, allá por los tiempos en que Confucio fumaba opio y dictaba lecciones de Moral en la Universidad de Pekín...”</p>
Identidad nacional, raíces indígenas.	Cosmopolitismo.
<p>“No faltaron ocasiones a los de Siké para reconquistar sus dominios, pero ellos eran sentimentales e incapaces de cobrar una ofensa o rescatar un despojo”.</p> <p>“En Siké, la envidia era el símbolo y la característica del espíritu nacional”.</p>	<p>“Tenían, eso sí, los <i>chin-fu-tón</i>, un sentido de la realidad que les permitía conocer y aprovechar el ambiente”.</p>
Pureza, virtud.	Pecado, vicio, “paraísos artificiales” (drogas).
<p>“Allá por los tiempos en que Confucio dictaba clases de moral en la Universidad de Pekín”.</p> <p>“Se consagró a labrar la felicidad de Siké” (Chin-Kau).</p>	<p>“Apropióse de la hacienda común, vendió en ventas deshonestas muchas propiedades del Estado.”</p> <p>“... luego aspiró el api-yin de Benarés hasta convertirse en un semidiós, pero pasados los instantes del delirio, la cruel herida de su amor sepultado se reabría nuevamente para sangrar con persistencia lacerante”.</p>

Dios, espíritu, misterio. Más allá.	Materialismo, epicureísmo, sensualidad, escepticismo, cinismo
“Ante la amenaza de una disolución y de que el fuego del cielo arrasara la aldea y aniquilara a sus habitantes...”	“... los de Siké, que no pudieron olvidar nunca su origen de esclavos manumisos, lo proclamaron ‘el gran genio protector y alado, libertador magnánimo y dios titular de Siké’, le levantaron estatuas de bronce y le cantaron himnos rítmicos y épicos”.
Emoción popular.	Elitismo, personificación aristocrática: dandismo.
“Cuando el Gran Consejo le ungió, todo el país aplaudió el ungimiento. Los altos dignatarios, las más discretas damas, la sana juventud, los sacerdotes de Buda, y hasta los más humildes laboreros dejaron aquel sus arrozales y se dirigieron al palacio de Chin-Kau a darle el saludo”.	“...les inculcaron su religión, sus costumbres, los dominaron y los tornaron fantásticos, amanerados y serviles”.
	“Chin-fu-tón, como sabes, quiere decir en el idioma selecto de la China, en el clásico idioma de los dioses, ya olvidado...”
Acción política, apostolado.	Esteticismo.
“Cansáronse un día los de Siké y por inspiración de algunos patriotas levantáronse en armas y quisieron ser libres. Pero fracasaron en su empeño y viéronse obligados a pedir auxilio a un capitán extranjero, de gran fama, que estaba a la sazón libertando otras comarcas.”	“... mientras la luna filtraba sus rayos violados por entre las ramas de los sicomoros y ponía en la tierra, sobre las hojas secas y quebradizas, la fantasía nítida de una blancura rota, tal como sobre el mar juega de vez en cuando la espuma de las olas que se debaten contra las costas rocallosas, y que, cambiando, inestables, leves y frágiles, desaparecen inexorablemente en el misterio de la noche...”
Tragedia, espiritualidad sublime.	Caricatura, ironía, degradación grotesca.
“...se libertaron, gracias a la espada invencible de un gran guerrero, Si-Mo-Hon, el Libertador, que fue la causa única de la actual ruina de Siké. Si-Mo-Hon trató con inteligencia los asuntos	“Pues bien, Chin-Kau no llegó a atentar contra el Consejo, pero su defensor Rat-Hon lo atacó a balazo limpio (...) Y bien, ¿qué dispuso el Gran Consejo para vengarse de Rat-Hon? Pues hacerlo

de la gran aldea liberta, más su política preparó la ruina; y sacrificó a su patria lejana, la joven patria de Siké.”	gran Mandarín, concederle inmerecidos títulos militares y adularlo servilmente durante su mandarinato”.
“¡Ay del que cayera en el odio o antipatía de un chin-fu-tón, sobre todo si el tal era protegido por su señor el Mandarín!	“Si-Tay-Chon, el desvergonzado, que era más sucio y asqueroso que un escupitajo de suegra desdentada en cara de borracho tuberculoso”.
Orientación a un Realismo de savia regional y designio nacionalista: posmodernismo.	Tendencia al exotismo y al cosmopolitismo, tanto de cuño romántico y modernista, como de preparación del vanguardismo.
“Siké era antigua, tenía noble pasado, abundante riqueza, fina y culta sociedad, academias y templos, hermosas mujeres y hombres de bien. Estaba germinando entre sus muros una civilización maravillosa. El porvenir le sonreía...”	“Cuando Chin-Fú quedó divorciado, realizó todos los arrozales que constituyeran su heredad y decidió viajar, en compañía de un leal servidor, por todas las aldeas de la China. En los largos y pesados caminos, ya fueran en sillas cargadas por moghines, o en las canoas de paja, a la sombra de quitasoles leves, ensayó todos los medios de olvido.”

Este análisis sobre las oposiciones encontradas en la cuentística de Abraham Valdelomar es una primera aproximación de la crítica literaria a nuestra propuesta de “unión de contrarios”, que si bien no ha sido desarrollada a profundidad por el crítico literario, es un buen aporte de la estructura narrativa que esquematiza el autor en esa dualidad que manejaba Valdelomar entre su “entraña aldeana y su personificación aristocrática, nunca resuelta en forma armónica hasta su muerte” (p. 350). Por ello, hemos creído conveniente subrayar las dualidades que de ese cuadro comparativo encontramos en los *Cuentos chinos*, análisis que nos acerca en primera instancia a demostrar que la unión de contrarios se puede aplicar en los cinco relatos.

Las dos últimas referencias que señala González Vigil en el cuadro de oposiciones se refiere justamente al deslinde que ya han hecho la mayoría de estudiosos de la narrativa valdelomariana, al distinguir una etapa de iniciación literaria netamente modernista, y otra que supondría la madurez artística y el “encuentro consigo mismo”, alcanzada con la publicación del cuento “El Caballero Carmelo”.

Ya hemos revisado en el segundo capítulo de esta tesis, los elementos modernistas y posmodernistas en los *Cuentos chinos* con el propósito de erigir la tipología de los mismos. Ahora, retomamos sus principales características para poder circunscribir nuestra propuesta.

Abraham Valdelomar en sus inicios fue un escritor modernista (cuentos exóticos, cuentos yanquis, cuento cinematográfico), sin embargo, traspasó al ámbito de la narrativa posmodernista con sus cuentos criollos. Esto no quiere decir que Valdelomar pertenece a estas dos corrientes literarias; al contrario, recoge del modernismo la libertad de transformar el lenguaje y por ello, prueba, irrumpe, retorna a los temas nacionalistas, internos, a su aldea y así trabaja con las técnicas modernas y posmodernas como si fueran un mismo movimiento literario. Como sostiene Octavio Paz (1985):

Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el “pos-modernismo”. El nombre no es muy exacto. El supuesto pos-modernismo no es lo que está después del modernismo –lo que está después es la *vanguardia*– sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo. (p. 84)

Nosotros proponemos que Valdelomar en sus cuentos reflexivos (antes cuentos chinos) va más allá de la reformulación del lenguaje o del culto a la belleza en la prosa, creemos que impregna en el discurso narrativo de los cinco cuentos la complementariedad entre el modernismo y el posmodernismo para formar una unidad en el texto. Así, Valdelomar es modernista (o ribetes de modernismo), pues utiliza elementos procedentes de la plástica (colores, sensaciones), el empleo de la alegoría y del símil que evidencian el esteticismo y búsqueda de la belleza; la circunscripción de un ámbito cosmopolita; la presencia de lo exótico con la fantasía de países remotos y evocaciones mentales y, sobre todo, el empleo de la prosa como instrumento que va más allá de la sola utilidad poética, pues también reflejaba la transformación interna de la sociedad.

Pero también es posmodernista en cuanto al significado del texto, para que con su crítica dura y feroz contra el sistema político nacional, el lector reflexione y forme parte de un proceso de transformación. No obstante, parece escéptico en su discurso por la voz melancólica, de desaliento, que emplea el narrador al referirse

al presente y futuro de la aldea de Siké. En ese sentido, tenemos a un autor posmoderno más que una “narrativa posmoderna”, propiamente dicha.

Nos detendremos en señalar características modernistas en los cinco relatos en complementariedad con las del posmodernismo para poder demostrar las uniones de contrarios que encontramos.

- a. Mientras que en el modernismo, el narrador se refugia en un mundo exótico debido a que siente la barbarie de sus compatriotas, en los mundos creados por el posmodernismo se manifiestan sentimientos y realidades de opresión, alienación, deshumanización y destrucción, como respuesta al fallido cumplimiento de la promesa de desarrollo:

“La opinión pública de Siké lo condenaba, pero el Gran Concejo, senil, corrompido, cobarde y débil nombró una comisión de amigos de Rat-Hon para que le tomara cuentas. Como en Siké los precedentes tenían valor de leyes (...) y como los habitantes de Siké tenían mala memoria, la comisión no dictaminó nunca (...) A tal punto estaban invertidas la moral y las buenas formas en la gran aldea china de Siké” (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 260).

- b. Del posmodernismo obtenemos el trabajo de una “micro historia” local y psicosocial, concerniente a un personaje o un grupo reducido de

personajes. Esto se presenta en contraposición a la postura moderna de narrar historias “nacionales”, colectivas.

“Si-Tay-Chong-, *el desvergonzado* (...) era plebeyo, astroso, mala persona, bajo de alma y de cuerpo, de espíritu mefítico, de uñas largas y negras (...) Hablaba de honradez inmaculada y cobijaba malhechores; enseñaba en la Academia de Siké y engañaba en ella, con falsas doctrinas, a la candrosa juventud (...) Y así llegó a ser primer ministro de Siké en el gobierno desgraciado del famoso mandarían Rat-Hon. Por todo esto se verá que los habitantes de Siké merecían la suerte que les estaba deparada por Buda, el admirable padre de la sabiduría, el dispensador de beneficios...”
(Valdelomar, *óp. cit.*, pp. 263-264).

- c. En el modernismo, la realidad contemporánea se ve representada en el mundo ficcional, cuyo campo de acción es un mundo geográficamente fabuloso. Esto, en contraposición al rasgo discursivo de un antirrealismo, de una visión apocalíptica de la historia que conlleva la reflexión. Así tenemos en los cuentos chinos, el mundo fabuloso, versus el mundo apocalíptico:

“Hacia las ruinas de la gran aldea encaminó sus pasos el joven desconsolado y una noche, después de muchas, cuando las

adormideras florecían, Chin-Fú llegó a las puertas de la muerta ciudad, donde todo lo que fuera algún día magnificencia, poderío y cortesanas galas, había desaparecido (...)

–Esto que ves, Chin-Fú, desmoronado y polvoriento; este desolado rincón, entre los muros rotos cuyos palacios anidan los búhos y crece la yerba, fue la gran aldea de Siké, la sentimental. Siké era antigua, tenía noble pasado, abundante riqueza, fina y culta sociedad, academias y templos, hermosas mujeres y hombres de bien” (Valdelomar, *óp. cit.*, pp. 265-266).

- d. Mientras que el texto modernista sirve como medio de protesta, en la obra literaria posmodernista, el discurso reflexivo permitirá analizar el contexto sociocultural.

“Sin embargo, no hay fuerza humana capaz de extirpar estas liendres de los chin-fu-tón. El Estado los alimenta, el Mandarín los teme, el pueblo los repudia, y todos los miran con asco; pero ellos son los que mejor exprimen el jugo de su industria (...) Usan títulos, tienen prerrogativas y mercedes, dispensan favores; y siendo odiados unánimemente, las gentes medrosas se descubren a su paso. Porque ya te he dicho que los de Siké parecían hijos directos de Chin-Chun, el Dios del Servilismo” (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 271).

Como sostiene Manuel Miguel de Priego (2000), “de la unidad de aquellos contrarios (se refiere al modernismo y al posmodernismo) surge cuanto nos suscita, a un tiempo, emociones estéticas y conciencia ética” (p. 247). La unión de estos contrarios permite afirmar la verdad del autor: regenerar la vida social, política e individual del país.

De acuerdo a lo señalado por Patricia Castillo (2012), el humor es uno de los elementos más importantes en la obra de Abraham Valdelomar, pues de él se desprenden la ironía, la sugerencia, el análisis. Hemos observado que al aplicar esta técnica narrativa como búsqueda de una reflexión, se produce también el sentimiento de lo contrario, visto desde el punto de la abstracción y la construcción.

En los ahora llamados cuentos reflexivos, Valdelomar emplea la sátira, la hipérbole, lo grotesco y lo exótico como estrategias narrativas que combina para mostrar las debilidades humanas de diversos personajes con el objetivo de motivar el despertar patriótico, asumiendo los riesgos que su crítica pueda traerle.

Con estas estrategias narrativas podemos entender mejor el cuadro que presentara Ricardo González Vigil sobre los opuestos en la narrativa de Valdelomar. Visto así, tiene sentido la unión de contrarios del esteticismo y la acción política, la pureza y el pecado, la aldea con la ciudad, la presencia de Dios contra lo escéptico, el posmodernismo y el modernismo.

Finalmente, creemos que una relación dialógica que podemos encontrar es la tesis nacionalista que postula Valdelomar a través del discurso romántico de “recuperar la patria”, en contraste con el lenguaje duro y grotesco que emplea, con el que describe acciones y personajes feos (física y mentalmente), que son ridiculizados o llevados a la caricatura, estrategia primordial de la sátira política.

El romanticismo y lo grotesco como contrarios en la narrativa:

Una tarde, cuando empezaban a caer las hojas de los ciruelos y el arroz florecía, el Gran Consejo entregó el gobierno a Chin-Kau, quien, por haber vivido muchos años lejos de su pueblo, por su reconocida honradez, por su notable competencia, por su espíritu generoso y benévolo era la esperanza de Siké. (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 257)

“Y a ti el demonio te lleve y Chin-Gau se apodere de tu alma y seas vendedor de cuyes en los siete cielos y te escupa un leproso y te pida limosna tu mujer, ¡asquerosa culebra!” (Valdelomar, *óp. cit.*, p. 268).

3.2. La concepción del autor

Cuando decidimos estudiar los *Cuentos chinos* para postular una nueva propuesta frente al escaso material crítico que encontramos sobre la obra de Abraham Valdelomar, sabíamos que teníamos que afrontar este análisis desde la concepción de que la literatura no es un concepto estático sino algo que debemos determinar de acuerdo a sus aspectos sincrónicos y diacrónicos. (Fokkema & Ibsch, 1992, p. 18) Esto como consecuencia de entender al conjunto de los cinco cuentos chinos como un claro ejemplo de que en el mundo literario, existen ciertos textos que han sido aceptados como tales en determinado tiempo y lugar, pero que no han sido considerados como estéticamente literarios en otros.⁶⁹

Efectivamente, al revisar los aportes que ha hecho la crítica literaria sobre estos relatos, descubrimos como denominador común que estos estudios le restan valor estético al discurso literario, con excepción de algunos contados pasajes. No obstante, nos centraremos en los aportes más relevantes para nuestro trabajo de investigación, como son los de Miguel Manuel de Priego, Luis Fabio Xammar, Willy Pinto Gamboa y Patricia Castillo, los cuales fortalecerán nuestras propuestas

⁶⁹ Fokkema & Ibsch se basan en el concepto de historicismo de Friedrich Meinecke de 1936, entendido como “un punto de vista individualizador que interpreta y valora los fenómenos históricos de una época determinada sobre la base de las normas y en relación con otros fenómenos históricos de ese periodo” (p. 19).

de análisis, la teoría o estética de la recepción, puesto que en este acápite, nos dedicaremos al receptor.

Cuando la obra se recibe en otro contexto (un estado de lengua diferente, otro gusto literario, una estructura social distinta, un conjunto nuevo de valores espirituales y prácticos), en ese momento hay cualidades que, no percibidas antes como estéticamente efectivas, llegan a serlo”, postula Felix Vodicka en 1964 (Fokkema & Ibsch, 1992, p. 179), en su estudio de la obra literaria desde el punto de vista de la recepción. De acuerdo al análisis que postulamos, creemos que los Cuentos chinos de Abraham Valdelomar, escritos y publicados por separado entre 1915 y 1916, y presentados por el autor en 1918 en *El Caballero Carmelo* fueron, efectivamente, no comprendidos como obra literaria y desechados en materia estética por la crítica, lo que repercutió negativamente en el lector de la época y en el de los años siguientes.

Para ello, nuestro análisis textual dará un paso más a la descripción de estructuras y configuración representativa del mundo que creemos ha hecho el autor, para enfocar el lugar que ocuparon los *Cuentos chinos* en el momento que aparecieron, y contrastarlo con el sistema de referencia creado por las expectativas del lector. Este sistema de referencia, según Hans Robert Jauss, se revela en la “preconcepción del género, en las formas y temas de obras anteriores

conocidas y en la oposición del lenguaje poético y práctico” (Fokkema & Ibsch, 1992, p. 181).⁷⁰

Repasemos brevemente los aportes de la crítica literaria sobre esta obra, que son adversos a la misión y visión de su autor y antes descritos y que ocasionaron el poco valor del desdén del receptor y hasta su olvido.

Diez años después de la publicación de *El Caballero Carmelo*, Jorge Basadre en su libro *Equivocaciones*, hace una “incidental referencia” a los Cuentos chinos de Valdelomar refiriéndose a ellos como “sátira política”. Por su parte, Luis Fabio Xammar, quien ha estudiado mejor la biografía y obra de nuestro autor, rechaza la inclusión de este conjunto de relatos en *El Caballero Carmelo* porque los considera “la parte más deleznable de su libro”.

Un paso más a la crítica postulada por Basadre y Xammar lo encontramos en Augusto Tamayo Vargas (1954), quien describe a los *Cuentos chinos* como relatos “llenos de malevolencia política”, donde el autor ha sido tan solo un “recolector de imágenes y de trucos de la narración fantástica”, teniendo una “intención crítica demasiado anecdótica y pasajera”. Pese a ello rescata el sello de Valdelomar al demostrar que es un maestro con el lenguaje literario, al trabajar “giros hermosamente combinados” y lograr cautivar al lector.

⁷⁰ Confróntese: JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt Shurkamp.

Luis Alberto Sánchez, en su ya célebre *Valdelomar o la belle époque* (1969), manifiesta que los *Cuentos chinos* no son lo más notable dentro de la producción literaria del autor y considera que la forma en que emplea el recurso de la sátira, no está en relación “con la substancial ternura del poeta”. Sánchez ve una clara relación de amistad, reciprocidad y hasta sed de justicia de Valdelomar por don Guillermo Billinghurst, y en ese sentido, estos relatos “serían la respuesta del poeta a la deslealtad del coronel Oscar R. Benavides para con el expresidente”.

Por su parte, cuando en 1967 Armando Zubizarreta escribe el prólogo de los *Cuentos de Valdelomar*, manifiesta que los cuentos chinos son unos relatos en clave que conllevan una intención política y observa que la calidad literaria en estos relatos es escasa. No obstante, el crítico destaca un solo cuento de la serie, “El hediondo pozo siniestro”, enfatizando que es uno de los mejores y el más interesante, “no tanto por la evidente caricatura amarga de la realidad y de la fingida China –juego irónico es ya la calificación de cuentos chinos– sino más bien como testimonio de la decepción que la institución parlamentaria ha provocado a lo largo de toda nuestra vida republicana” (Zubizarreta, 1967, p. 12).

Willy Pinto Gamboa postula en su tesis de 1973 que “Los *Cuentos chinos* son una de las producciones menos consideradas como obra artística, pero más rigurosamente juzgada por la crítica. Siempre se suele pasar a la vera de ellos con reparo, casi con desdén” (p. 24). Por su parte, José Antonio Bravo al estudiar el modernismo en el primero de los cinco relatos, concuerda con Luis Alberto

Sánchez en que estos “son una sola narración alegórica” y que se desarrolla una tesis simplista sobre la ruina de la aldea de Siké como consecuencia de los políticos perversos que derrocaron a Billinghamurst.

Nuestro aporte sobre la “unión de contrarios” se basa en los aportes de Manuel Miguel de Priego y Ricardo Silva-Santisteban. Este distingue los aspectos modernistas y posmodernistas en la narrativa de Valdelomar. De Priego, además, sostiene que es desde la muerte del expresidente Billinghamurst en 1915, cuando Valdelomar comienza a idear los cuentos chinos como fábulas satíricas, con los que se evidencia a un Valdelomar político.

No es hasta el año 2012 que nos encontramos con el estudio sobre la plástica y la prosa de Abraham Valdelomar. Patricia Castillo hace un profundo análisis sobre estas disciplinas en la obra del autor peruano, centrándose en la sátira gráfica, en la caricatura política, en el dibujo como medios de expresión artísticas ligadas a la reflexión, a la protesta, a dejar un mensaje al receptor (a quien se exhorta al cambio). Esta es la base de su análisis sobre los cuentos chinos: su raíz es la sátira y el humor político.

Todas estas referencias críticas sobre los cuentos chinos son la base, a nuestro entender, del problema de fondo en la recepción del lector de la época (el crítico literario también es un lector, más especializado, pero lector finalmente) y, con ello, la incomprensión del autor.

Por eso nos ha interesado establecer una conexión importante entre el significado encerrado en el texto y el papel fundamental del lector implícito y su imaginación para interpretar el sentido del texto, pero además, arribar a la representación literaria.

Nosotros creemos que los cuentos reflexivos –de acuerdo con nuestra propuesta– no solo fueron trabajados de manera coherente tanto en su estructura interna como en la presentación que el autor hace de ellos en la edición de 1918; que fueron elaborados de acuerdo a un sentido estético y moral; y que son los pilares de la unión de contrarios que trabaja Valdelomar como estrategia narrativa en toda su producción literaria. Postulamos, además, que la vigencia del significado de estos cuentos no se ha desgastado a lo largo del tiempo –característica indeleble a las obras literarias– porque si bien el emisor y el receptor no son los mismos sujetos (son más de cien años de diferencia entre la aparición del primer cuento chino de Valdelomar, en 1915), los códigos narrativos que empleó el autor para describir ese mundo representado se asemejan a los códigos actuales.

El factor histórico hay que tomarlo en cuenta desde el comienzo del análisis de los cinco relatos para poder entender cuál es el perfil del receptor. Esta es una obra donde utilizamos como base de análisis, la influencia de la experiencia vital del lector. El tipo de lector al que nos referiremos ahora, no es el lector ideal (el que debió comprender al autor) ni el especialista en literatura (el crítico literario), sino

al lector que estuvo alejado de los textos por influencia de la crítica. En ese sentido, creemos que la época del crítico favorece una actitud que invita a que él se meta en la piel del autor del pasado. La época del crítico es un elemento esencial en la constitución del objeto estético porque ella es la que decide qué obras del pasado sobreviven como literatura y cuáles no.

El texto como objeto estético está condicionado por la relación entre el texto primario (o “artefacto”, según Mukarovsky) y el sistema de ideas que el público (el lector) desarrolla en el ejercicio de su lectura como puede ser la experiencia lingüística, la experiencia particular en la lectura del texto literario y las experiencias individuales (emociones sociales y culturales). A esto se le llama “horizonte de expectativas”. En ese sentido, si el valor del texto estético está condicionado por la percepción del receptor, quiere decir que el receptor es parte constitutiva para el sentido del texto.

Daremos un paso más para entender por qué los *Cuentos chinos* no tuvieron alcance al lector de a pie como su autor lo hubiese querido en ese proyecto reformador, educativo, reflexivo que comprendió los cinco relatos reflexivos.

La crítica literaria que estudió estos cuentos de Valdelomar, al poco tiempo de ser publicados, realizó su análisis desde el campo estético del texto y, por ello, los consideraron deleznable. Su juicio estuvo influenciado por su conocimiento de los procesos sociopolíticos que vivía el Perú en las primeras décadas del siglo

XIX, de las cuales, Valdelomar era profundo crítico. No analizaron los textos desde esta otra perspectiva, que como ya hemos revisado es, la que enriquece el propósito del autor, sino que por el contrario, la dejaron de lado porque los consideraron una simplificación del tema político de su momento.

Nuestra propuesta se ha sustentado en que es el contenido y no la forma la que ha prevalecido en los cuentos chinos, es decir, la intención, el proyecto, la visión y misión del autor, más que su propósito de renovación del lenguaje estético, aun cuando hemos identificado sus estrategias narrativas y sus uniones de contrarios entre el modernismo y el posmodernismo. En ese sentido, el lector debió aprehender esta significación sin el filtro negativo de la crítica, teniendo en cuenta el dominio de la conciencia social y política y del valor estético al texto para sostener una unidad en el significado.

Patricia Castillo (2012) analiza la visión interactiva del arte desde la relación intrínseca del artista con su obra. De allí se debe entender a la creación como la expresión de un todo, no como un acto aislado. Es importante señalar que el artista, el escritor, se ven afectados por sus propios sentimientos y sensaciones y luego por el acontecer diario de un entorno al que, por supuesto, no es ajeno. En ese sentido, Valdelomar es un observador por excelencia, que trasmite al lector las escenas del acontecer diario. Justamente pensando en el lector, es que Valdelomar elige un estilo con “sentido ligero, desenfadado, reflexivo y humorístico, una visión totalizadora de la ciudad y sus costumbres. Logra

entonces a través de sus palabras que el lector siga en tanto espectador, al observador-guía quien los acerca a los pueblos y ciudades, gentes comunes y políticos” (p. 67).

Uno de los rasgos distintivos en la literatura es la ausencia de una correlación exacta entre los fenómenos descritos en los textos literarios y los objetos en el mundo de “la vida real” y, como resultado de esto, la improbabilidad de verificarlos. En el caso de los cuentos chinos, Valdelomar trabaja la representación literaria desde las estrategias narrativas que acerquen al lector al significado (sátira, hipérbole, el humor, lo grotesco, la ironía) y desde esa propiedad humana y de las culturas como son la convivencia de los contrarios.

Pese a la crítica feroz a los cuentos chinos en la segunda década del siglo XX, y a los contados aportes críticos sobre la estructura literaria y el análisis interpretativo de los mismos, nos preguntamos: ¿Por qué de su vigencia? ¿Cómo es que los podemos leer después de cien años de publicación e identificar el mismo significado? La resistencia al desgaste a lo largo del tiempo (propio de las obras literarias) se puede explicar de acuerdo con la teoría de la comunicación: cuando los dos códigos (emisor y receptor) no estén completamente dissociados de su mensaje y de su entorno porque la valoración estética se encuentra sujeta al desarrollo que sufre la sociedad y el correcto desciframiento de la obra depende de esas variaciones en las condiciones de la recepción. Es decir, la obra de arte

adquiere significación por medio del acto de la recepción de la misma.

(Mukarovsky, 1977, p. 35)

Para finalizar, creemos importante citar a Herner Jauss (1976), a quien le debemos el método de análisis de la teoría o estética de la recepción: “La literatura tiene un carácter estético y una función social: la dimensión de su recepción y efecto” (p. 135). Jauss otorga al público su concepción de fuerza creadora e histórica, tan importante como la que representan al autor y el texto. Por ello, creemos que nuestro objeto de estudio, como obra literaria, posee una vida histórica que solo puede conocerse desde el papel activo que desempeña el receptor.

En suma, una historia literaria tiene que organizar dos horizontes: uno literario interno, implicado por la obra, y otro contextual, aportado por el lector de una época y de una sociedad determinada.

CONCLUSIONES

Creemos que el contexto personal y sociopolítico de un autor es determinante para valorar su obra. Por ello, ha sido necesario revisar la biografía de Abraham Valdelomar y detenernos en su concepción de la literatura como expresión artística que traspasó las fronteras entre los géneros que él cultivó, en tanto técnica expresiva como en el mensaje crítico que debe proponer la obra literaria para hacer sentir y reflexionar al lector.

El origen de los *Cuentos chinos* es protestar contra el sistema político, viciado al extremo de la amoralidad y el delito, contra la institución estatal; la deslealtad y la traición al amigo, al jefe, al colega; la desmoralización de la sociedad y del individuo que puede ocasionar la destrucción de una nación (representada en la destrucción de la aldea de Siké).

En ese sentido, estos relatos revelan la preocupación que tenía Valdelomar por la relación entre la literatura y la significación, más que la relación entre aquella y el lenguaje. Así se entiende el empleo de figuras como la caricatura en prosa, utilizada en su expresión de la sátira política; la hipérbole; el humor irónico que

describen los vicios de la política nacional, describiendo a sus personajes, el contexto y el ambiente.

La sátira es una figura central en los cuentos, pues es el mecanismo que se acerca más a la representación de la realidad, en cuanto poseen verosimilitud con relación a la realidad objetiva como veracidad artística y como vehículo de la subjetividad del autor. Sostenemos, entonces, que su obra se convierte en una aguda descripción del entorno, a la que acompaña su concepción del arte y la mordaz crítica cultural, social y política de la nación.

Revisamos las diversas tipologías que sobre los cuentos de Abraham Valdelomar han postulado especialistas como Ricardo González Vigil y Ricardo Silva-Santisteban para poder diferenciar el valor estético entre los llamados cuentos criollos, cuentos yanquis, cuentos fantásticos y los cuentos chinos. Esto para identificar si el adjetivo empleado podría ser el más cercano a la naturaleza de los relatos. Sostenemos que el adjetivo “chinos”, derivado de la evidente alusión al mundo y cultura oriental presentes en los cinco relatos, con la representación de caracteres significativos como “Confucio”, “Pekín”, “Buda”, “yen”, “mimpau”, “opio” y todos los nombres de personajes y los conceptos que se dan en el idioma oriental, pudieran claramente marcar la intención de la clasificación. Sin embargo, nuestra lectura propone una nueva tipología al revisar con detenimiento el empleo de las estrategias y la intención del autor, con lo cual, *cuentos reflexivos* sería la más acorde para delimitar la categoría o la tipología de relatos materia de estudio.

Nuestra propuesta conceptual de “unión de contrarios” se basa en entender la relación dialógica entre elementos opuestos o contradictorios que al unirse, afirman una verdad. La unión de opuestos o contrarios deberá producir una realidad o entidad nueva que permita la armonía y convivencia de esas fuerzas opuestas. Esta es la característica primordial en la vida y obra de Abraham Valdelomar: la convivencia opuesta entre su mundo infantil con remembranzas en su aldea natal y el mundo aristocrático al que perteneció, sus gustos refinados, sus deseos de emigrar a Europa pero siempre con la añoranza de volver al hogar materno, al recuerdo familiar, al lugar origen de su patriotismo, de su nacionalismo, por ejemplo.

Y en ese sentido, aseveramos que Abraham Valdelomar postulaba su tesis nacionalista desde el mundo artístico que inicia con su incursión en el dibujo y en la caricatura política; pasando por el periodismo y, claro está, por la literatura a través del cuento (en este caso). Buscaba la identidad a través de la literatura, tanto en la expresión como en la significación, y en el caso específico de los cuentos chinos esta tesis calza perfectamente desde la expresión (uso del lenguaje a través de las estrategias narrativas que ya hemos revisado) para que pueda significar el amor a la patria. De ahí el texto pronunciado en una conferencia en Chiclayo en mayo de 1918, cuya síntesis se puede resumir en:

Persigo solamente la cultura de mi país, el mejoramiento individual y social, la regeneración de mi pueblo envilecido y sin voluntad; quiero

despertar la conciencia de un pueblo que parece sufrir un mal incurable de indiferencia; quiero que abráis los ojos a la verdad...”
(Abraham Valdelomar, 1918).

Esta tesis nacionalista del Valdelomar ideólogo y esteta comienza a tener cabida cuando encuentra la propuesta presidencial de Guillermo Billinghurst, a quien asume como amigo, líder y hasta héroe político. El derrocamiento del gobierno y la muerte del expresidente, generan en Valdelomar uno de los más profundos dolores y decepciones y, efectivamente, su respuesta crítica la plasma en cinco cuentos reflexivos.

Si seguimos lo expuesto, nos resulta incomprensible que en su tiempo, tanto los críticos literarios como los lectores en general no le dieron valor literario a los *Cuentos chinos*. Acostumbrados al Valdelomar modernista, al que inicia el cuento criollo y el que experimenta la renovación estructural del texto, al autor del célebre “El Caballero Carmelo”; no supieron entender el verdadero valor de los cinco relatos reflexivos y los dejaron a un lado, al punto que han sido olvidados en el tiempo (con excepción de algunas voces especializadas que han regresado a su lectura en ciertas oportunidades).

Esta tesis, por lo tanto, pretende aproximar a la verdadera significación de los *Cuentos chinos* para que el lector de hoy le dé el valor que tiene y se merece.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE, L. (2012) Beso estas manos. *Buensalvaje* Nov-Dic (2), p. 13.

ALDRICH, E. (1966) *The Modern Short Story in Peru*. Wiscosin: The University of Wisconsin Press.

ÁLVAREZ, E. (1994) Notas en torno a *La ciudad de los típicos* y el modernismo peruano. *La casa de cartón de Oxy* II(4), p. 4.

ANDERSON, E. (1970) *Historia de la literatura hispanoamericana* (2ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

ARANCIBIA, M. Pensamiento complejo. *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*. Recuperado de

http://www.philosophica.info/voces/pensamiento_complejo/Pensamiento_Complejo.html

BAJTÍN, M. (1990) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

Madrid: Alianza.

BASADRE, J. (2003) *Equivocaciones. Ensayos sobre Literatura Penúltima*. Lima:

Universidad de San Martín de Porres.

BENDEZÚ, E. (1967) Lo grotesco en *La casa de cartón de Martín Adán*. *Revista Letras* XXXIX(78-79); p. 202.

BERWANGER, M. (1988) Exotismo y alteridad: lo mismo como otro, lo otro como

lo mismo. *Gazeta de Antropología de la Universidade Federale do Rio*

Grande do Brasil (6), pp. 47-48.

BRAVO, J. (1979) Características modernistas en *El hediondo pozo siniestro o*

sea La historia del gran consejo de Siké de Abraham Valdelomar. *Cielo*

Abierto II(6), pp. 30-44.

CABEL, J. (2003) Valdelomar, la intriga y el manejo de las estrategias narrativas.

Valdelomar, memoria y leyenda; p. 158.

CABEL, J. (2003, 8 de setiembre) Manuscrito político de Valdelomar. *Identidades*,

Suplemento del diario El Comercio 2(44), p. 8.

CÁRDENAS, N. (1988, 2 de mayo) "Octavio Paz y la unión de contrarios". *Gaceta*, Boletín Informativo de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 24-25.

CASTILLO, P. (2012) *Aproximación a la plástica en la prosa de Abraham Valdelomar*. Lima: Editorial de la Universidad Ricardo Palma.

CASTRO, M. (1967) *La novela peruana y la evolución social*. Lima: José Godard Editor.

CISNEROS, L. (2008) Valdelomar, en busca de un estilo. En A. Valdelomar, *La Aldea encantada* (pp. 7-13). Lima: Santillana.

CONNOR, S. (2002) Posmodernismo. En M. Payne (editor), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales* (p. 528). Buenos Aires: Paidós.

CORNEJO, A. (1981) *Historia de la Literatura del Perú Republicano*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

DÁVILA, R. (1994) El estigma romántico de Valdelomar. *La casa de cartón de Oxy* II(4), pp. 26-27.

DE PRIEGO, M. (2000) *Valdelomar. El conde plebeyo. Biografía*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

DE PRIEGO, M. (2001) "El sanmarquino Abraham Valdelomar". *Sociedad Peruana de Sociología*. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/cardiologia/v02_n2/Valdelomar.htm

Anónimo. (2014, 11 de setiembre) El Dualismo. *Diccionario de Mitos y Leyendas*. Recuperado de <http://www.cuco.com.ar/dualidad.htm>

ENGLEKIRK, J. (1934) *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. Nueva York: Instituto de las Españas.

ESCOBAR, A. (1956) *La narración en el Perú*. Lima: Editorial Letras Peruanas.

ESCOBAR, A. (1958) *Cuentos peruanos contemporáneos*. Lima: Ediciones Peruanas S.A.

FOKKEMA, D. & IBSCH, E. (1992) *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo, Marxismo, Estética de la Recepción, Semiótica* (4ª ed.) (Traducción y notas de Gustavo Domínguez). Madrid: Cátedra.

FOX-LOCKERT, L. (1981) La sátira y la tipología en la temprana literatura colonial del Perú. *Memoria del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (pp. 327-338).

GARCÍA, J. (2000) *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2* (2a ed.). Madrid: Arco Libros.

GARCÍA-BEDOYA, C. (1993) Posmodernidad y narrativa en América Latina. Recuperado de <http://celacp.perucultural.org.pe>

GARCÍA, V. (1938) *Costumbristas y satíricos. De Terralla a Yerovi*. (Nota preliminar). París: Desclée, de Brouwer.

GONZALES, O. (2005) Valdelomar ideólogo. *Tradición*; pp. 14-15.

GONZÁLEZ, J. (1988) Teoría del exotismo. *Gazeta de Antropología de la Universidad de Granada* (6), p. 3.

GONZÁLEZ, A. (1987) *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.

GONZÁLEZ, R. (2008) Estudio de *La Aldea encantada*. En A. Valdelomar, *La Aldea encantada* (pp. 337-383). Lima: Santillana.

- JAUSS, H. (1976) La historia de la literatura como provocación de la comunicación literaria. *La literatura como provocación*, pp. 131-211.
- JAUSS, H. (1987) Un lector como instancia de una nueva historia de la literatura. *Estética de la recepción*, pp. 59-85.
- KAYSER, W. (1964). *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*. (Traducido por Ilse M. de Brugger). Buenos Aires: Editorial Nova.
- MARIÁTEGUI, J. (1980). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (43ª ed). Lima: Minerva.
- MEYER-MINNEMANN, K. (1987). La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de “fin de siglo”: puntos de contacto y diferencias. En Iván A. Schulman ed., *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid: Taurus.
- MENTON, S. (1964). *El cuento hispanoamericano*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica.
- MILLONES, L. (2014, 11 de setiembre). El encuentro o “tinkuy” en textos coloniales andinos. Recuperado de <http://www.fas.harvard.edu/~icop/luismillones.html>

MORA, G. (1996). *El cuento modernista hispanoamericano*. Berkeley:

Latinoamericana Editores.

MUKAROVSKY, J. (1977). La denominación poética y la función estética de la

lengua. En J. Llovet (editor), *Escritos de Estética y Semiótica del Arte* (pp. 35-43).

NÚÑEZ, E. (1963). *Cuentos*. Tomo X. Lima: Ediciones del Sol.

NÚÑEZ, E. (1965). *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. México:

Editorial Pormaca.

OVIEDO, J. (1976). Palma entre ayer y hoy. En *Cien tradiciones peruanas*.

Caracas: Biblioteca Ayacucho.

OVIEDO, J. (2004). *Historia de la literatura hispanoamericana IV. De Borges al presente*. Madrid: Alianza editorial.

PAZ, O. (1985). *Los hijos del limo/Vuelta*. Bogotá: Oveja Negra.

PICÓN, E. & SCHULMAN, I. (1984) *Las entrañas del vacío: ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Cuadernos Americanos.

PINTO, W. (1973) *La sátira en Valdelomar y en Yerovi* (tesis de doctorado no publicada). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.

PINTO, W. (1981, febrero-abril) Valdelomar, sobre caricatura y fotografía. *Cielo Abierto* V(13-14), pp. 119-126.

PUPO-WALKER, E. (1993) El cuento modernista: su evolución y características". En *Historia de la literatura hispanoamericana II: Del neoclasicismo al modernismo* (pp. 512-522). Madrid: Ediciones Cátedra.

RAMOS, J. (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

ROTKER, S. (1992) *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas.

SALINAS, P. (1970) *Literatura española del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

SALOMON, F. (1982) Chronicles of the Impossible: Notes on Three Peruvian Indigenous Historians. En R. Adorno, *Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period* (p. 9-39). Syracuse: Syracuse University.

SÁNCHEZ, L. (1969) *Valdelomar o la belle époque*. México, Fondo de Cultura Económica.

SÁNCHEZ, L. (2000) *La Literatura Peruana. Tesis Universitaria de 1920*. Lima: Instituto Víctor Raúl Haya de la Torre.

SEGALEN, V. (1989) *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso y Textos sobre Gauguin y Oceanía*. México: Fondo de Cultura Económica.

SILVA-SANTISTEBAN, R. (2007) La sátira en los cuentos chinos de Abraham Valdelomar. En Y. Aguila, *Figures, genres et stratégies de l'humour en Espagne et en Amérique Latine* (pp. 93-107). Francia: Université de Bordeaux, AMERIBER.

SILVA-SANTISTEBAN, R. (2014) La sátira en los cuentos chinos de Abraham Valdelomar. *Letras* 84(120), pp. 285-294.

VALDELOMAR, A. (1973) *Cuentos* (selección e introducción de Armando Zubizarreta). Lima: Editorial Universo S.A.

VALDELOMAR, A. (1979) *Obras: textos y dibujos* (prólogo de Luis Alberto Sánchez. Reunidos por Willy Pinto Gamboa). Lima: Editorial Pizarro.

VALDELOMAR, A. (2000) Cuentos chinos. *Obras completas*. Tomo II. (pp. 263-275). Lima, Petróleos del Perú.

VALDELOMAR, A. (2000) *Obras completas* (edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo Silva-Santisteban). Tomos I, II, III y IV. Lima: Petróleos del Perú.

VALDELOMAR, A. (2008) *La aldea encantada*. Lima: Santillana.

VELÁSQUEZ, M. (1998, octubre) Modernidad, memoria e imaginación en *Los hijos del Sol* de Abraham Valdelomar. *Ajos & Zafiros* 1, pp. 17-26.

TAMAYO, A. (1992) *La literatura peruana*, Tomo 3. Lima: PEISA.

TAUZIN, I. (2007) La presse satirique péruvienne au tournant du XXe siècle". En Y. Aguila (editor), *Figures, genres et stratégies de l'humour en Espagne et en Amérique Latine* (pp. 69-90). Francia: Université de Bordeaux, AMERIBER.

XAMMAR, Luis Fabio. *Valdelomar: signo*. Lima: Ediciones SPHINIX, 1940.

ZABALGOITIA, M. (2008) *Análisis textual y discursivo de dos relatos del posmodernismo mexicano en la segunda mitad del siglo XX*. Nuevas

fronteras del género a través de la experimentación intertextual y metaficcional (tesis de doctorado), Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, España.

ZEVALLOS, J. (2013) Valdelomar vs. Valdelomar. “Hebaristo, el sauce que murió de amor” o el retrato del artista. *Revista Virtual El Hablador*. Recuperado de http://www.elhablador.com/est11_zevallos1.htm

ZUBIZARRETA, A. (1967) *Cuentos de Valdelomar*. Lima: Editorial Universo.

ZUBIZARRETA, A. (1968) *Perfil y entraña de El Caballero Carmelo*. Lima: Universo.

